

Antonio Armendáriz Navarro

J . S . BACH

CANTADO EN ESPAÑOL

CANTATA BWV 032

3ª EDICION

“Liebster Jesu , mein Verlangen”

CORAL FINAL Nº 06

Dominica I post Epiphanias

TEXTOS :

- ***Georg Christian Lehms , 1711 (1 – 5)***
- ***Paul Gerhardt , 1647 (6)***

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

(3ª EDICION)

“Liebster Jesu , mein Verlangen”

INDICE

CONTENIDO

PAGINAS

TEXTOS EN ALEMAN	007 – 014
TEXTOS EN ESPAÑOL	016 – 023
TEXTOS EN FRANCES	025 – 032
TEXTOS EN INGLES	034 - 041

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

(3ª EDICION)

INDICE

CONTENIDO

PAGINAS

TEXTOS

007 – 041

DUETO N° 05

PARTITURA DE DIRECCION

044 – 065

PARTITURA DE CUERDAS

(Violin I , II , Viola , Continuo)

067 - 077

PARTITURA DE VOCES

(Oboe , Soprano , Bajo)

079 – 089

CORAL FINAL N° 06

PARTITURA DE DIRECCION

091 – 095

PARTITURA DE CUERDAS

**(Oboe/Violín I , Violín II , Viola
y Continuo)**

097 – 099

PARTITURA DE VOCES

(S – A – T – B)

101 – 103

PREFACIO

En este momento de la presentación de mi primer libro sobre la música de **J.S.Bach** , quisiera disculparme humildemente . En efecto :

a).- Para esta Cantata BWV 001 **Wie schön leuchtet der Morgenstern** , igual que para las sucesivas Cantatas que , Dios mediante , le seguirán , no he recogido los recitativos ni las arias , que podrían ser más del gusto refinado de determinados aficionados o intérpretes . Me he limitado a reproducir los números de naturaleza coral , ya sea con acompañamiento instrumental o en un simple "a capella". En esta decisión influye un factor capital : el tiempo . Y , sin ánimo de dramatizar , no dispongo del suficiente ni siquiera para contemplar el final de una recopilación que me va resultando ingente .

b).- La organización material de este volumen y de los siguientes está realizada con varios fines . Uno , quizá el más evidente , el de servir de lectura sobre los datos biográficos , técnico-musicales , litúrgicos (es mi primera incursión en la liturgia luterana , no exenta de sorpresas) y bíblicos (hay numerosas referencias bíblicas para remachar las consideraciones que movieron a **J.S.Bach** y a sus libretistas – curiosamente desconocidos con bastante frecuencia – a escribir los textos de las diversas partes de cada Cantata) . La pregunta , ahora es ¿ Por qué el uso de cuatro idiomas ? . No se me escapa que , aparte la universalidad del lenguaje musical (al alcance de prácticamente todo el mundo) , las explicaciones sobre la génesis de cada Cantata (a la que mi modesta aportación ha puesto la versión en español) pueden ser entendidas (me disculpo de nuevo por los inevitables errores de transcripción) por un mayor número de personas , aunque los textos de las partituras musicales se limiten al alemán (en razón de su origen) y al español (motivo de mi aportación) , al margen del hecho de que no me considero capacitado para haber construido una versión políglota (en los cuatro idiomas) .

Otra finalidad , no tan evidente , pero no por ello menos cierta , es la de servir de guía a los aficionados más aventajados que , mientras escuchan la grabación , pueden seguirla a través de las partituras , ya sean de dirección o de algún instrumento en particular , en función de sus gustos personales . En el caso de los lectores que tengan , además , la condición de ser directores de masas corales , puede surgir una objeción lógica , dado que la obra está encuadrada en formato de libro . De ahí que , el hecho de sacar copias de las partituras para ponerlas a disposición de sus componentes no sea una tarea fácil . Para solventar esta dificultad , sin menoscabar la presentación de esta obra , he incluido en la contraportada 1 CD-ROM en el que se incluyen , además de las propias partituras del libro , las grabaciones correspondientes . De esta forma , tienen en sus manos todos los elementos por separado , para su difusión .

Concluyo . El principal motivo que me ha impulsado a embarcarme en esta aventura fue impulsar la interpretación coral de la obra de **J.S.Bach** en español . El tiempo transcurrido y la experiencia adquirida en su difusión , me han hecho ver la utilidad que tiene entre los estudiantes de música de los Conservatorios españoles e hispanoamericanos , por sus cartas , que incluyen sus opiniones .

Por si los lectores quisieran compartir conmigo sus opiniones sobre la obra que pongo en sus manos , que recibiré gustosamente , o solicitar aclaraciones sobre la misma , incluyo mis direcciones de correo electrónico , mi dirección postal y otros datos , para facilitarles la comunicación conmigo .

PAGINA WEB :

<http://www.armendariznavarro.es>

DIRECCIONES DE E-MAIL

antonio@armendariznavarro.es

armendariz@bitnavarra.com

armendariznavarro@hotmail.com (con posibilidad de establecer conversaciones en tiempo real)

DIRECCION POSTAL

ANTONIO ARMENDARIZ NAVARRO

CENTRO PARROQUIAL , 4 – 2º - D

31580 – LODOSA (NAVARRA) – ESPAÑA

TELEFONO

(34) – 948 693 531

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 032

3ª EDICION

TEXTOS EN ALEMAN

PAGINAS : 007 – 014

DIE MUSIKALISCHE ENTWICKLUNG IN BACHS KANTATENWERK

Autor : Gerhard Schuhmacher (1973)

Bachs Kantatenschaffen ist in der zahlenmäßigen Verteilung der Werke von der Aufgabenstellung seiner jeweiligen beruflichen Tätigkeit , in der musikalischen Gestaltung von seiner Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Musik und den gegebenen Aufführungsmöglichkeiten abhängig . Als Organist in **Mühlhausen** (1707 – 1708) und am Hof in **Weimar** (1708 – 1714) hat er zu vereinzelt Anlässen geistliche und weltliche Kantaten komponiert . In **Weimar** gehörte es ab März 1714 zu seinen Aufgaben als Konzertmeister , monatlich eine Kirchenkantate aufzuführen , während er als Hofkapellmeister an dem calvinistischen Hof in **Köthen** (1717 bis April 1723) lediglich Huldigungskantaten komponierte ; für Kirchenkantaten gab es keine Aufführungsmöglichkeit . Erst mit der Übernahme des Thomaskantorats entstand für **Bach** die Verpflichtung , an jedem Sonntag (mit Ausnahme des zweiten , dritten und vierten Advent und der Passionszeit) sowie am Johannis-,Michaelis-, und Reformationstfest und drei Marienfesten eine Kantate zu musizieren . So beginnt er erst in Leipzig systematisch Kantaten zu komponieren und – wenn der Nekrolog zutrifft – einen Fundus von fünf Jahrgängen nach dem Kirchenjahr zu schaffen . Dabei greift er auch die früheren Werke zurück , so daß nicht alle Kantaten der Jahrgänge in Leipzig entstanden sind . In den ersten beiden Jahren seiner Leipziger Amtszeit schafft er zwei Jahrgänge , der dritte verteilt sich der Entstehung nach auf die Jahre 1725 – 1727 und wird durch Aufführungen von Werken seines Meininger Veters **Johann Ludwig Bach** ergänzt .Für die beiden letzten Jahrgänge , die der Nekrolog nennt , gibt es nur wenig Anhaltspunkte ; noch vor 1730 reißt die Kontinuität ab ,soweit sie sich in der Überlieferung zeigt , aber noch bis in die 1740er Jahre komponiert **Bach** immer wieder einzelne Kantaten und reiht sie in die bestehenden Jahrgänge ein . Die Überlieferung der Aufführungen gibt darüber Aufschluß . So ist die Kantate BWV 140 , "**Wachet auf , ruft uns die Stimme**" zum 27 . Sonntag nach Trinitatis 1731 entstanden und in den Jahrgang der Choralkantaten eingereiht worden . So viele Sonntage nach Trinitatis gab es während **Bachs** Leipziger Zeit dann nur noch 1742 . Von seinen weltlichen Kantaten arbeitete er einige ganz zu Kirchenkantaten um oder entnahm ihnen einzelne Arien oder Chöre , zu denen er sich dem musikalischen Affekt entsprechende Texte dichten ließ . So geht der Eingangsschor des Weihnachtsoratoriums (Kantate am ersten Weihnachtstag) "**Jauchzet , frohlocket**" auf den Chor "**Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!**" der gleichnamigen Glückwunschkantate BWV 214 zurück .

Zwei der frühesten erhaltenen Kantaten Bachs , **"Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir BWV 131** und der **Actus Tragicus ("Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit") BWV 106** , unterscheiden sich grundsätzlich von den späteren Kantaten , beide bestehen formal aus kurzen , ineinander übergehenden Abschnitten . Die Soloteile sind eher als Ariosi denn als kurze Arien zu bezeichnen , Rezitative fehlen überhaupt . Die gattungsmäßigen Vorbilder sind denn auch nicht Buxtehudes Kantaten (wie in dem unten noch zu besprechenden BWV 4) , sondern das geistliche Konzert und die Motette . Der **Actus Tragicus** , zu einer Trauerfeier entstanden , fällt durch die Textwahl auf : Zitate aus dem Alten und Neuen Testament sind so gruppiert und dem Kirchenlied gegenübergestellt , daß die Elemente sich gegenseitig interpretieren . Dergleichen war in Sachsen und Thüringen damals in zahlreichen Begräbniskompositionen zum Musikalischen Kuntsgewerbe herabgesunken . Bachs Werk – Alfred Dürr spricht zu Recht von einem **"Geniewerk , wie es auch großen Meistern nur selten gelingt und mit dem der Zweiundzwanzigjährige alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt"** – ragt dadurch weit über den Durchschnitt hinaus , daß es mit der Gruppierung der Texte und der instrumentalen Zitierung des Liedes zum gesungenen Bibeltext eine ausdrucksstarke Schichtung erhält . Was gattungsmäßig eine lange geübte Tradition war , erfuhr in der konsequenten Durchstrukturierung des Details und der formalen Disposition seine personalistische Prägung . In der Instrumentalbesetzung mit je zwei Blockflöten und Gamben mit Continuo in BWV 106 , Oboe , Fagott , Violine , zwei Violon und Continuo in BWV 131 steht Bach ebenfalls in der älteren (vor allem süddeutschen) Tradition , bei den Streichern die Mittel- und nicht die Violinlage klanglich zu betonen .

In der Kompositionen der Weimarer Zeit wirkt sich bei Bach erstmals die Kenntnis italienischer Musik aus , vermutlich durch den auch selbst komponierenden Herzog Johan Ernst von Sachsen-Weimar vermittelt , von dem Bach zwei Konzerte für Orgel bearbeitete . Wahrscheinlich brachte der Herzog von seiner Reise in die Niederlande Werke italienischer Komponisten mit , denn bald nach seiner Rückkehr (1714) entstanden Bachs erste Bearbeitungen von Werken Vivaldis , die erst 1713 im Druck erschienen waren . Auch wird in den Kantaten das in Italien ausgeprägte Streichorchester in zunehmendem Maße die Grundlage des Instrumentalparts . 1714 tritt innerhalb des Bachschen Werks der Dichter Erdman Neumeister in Erscheinung , der von nun an den Kantatentypus Bachs grundlegend bestimmte . In gewisser Hinsicht ist von diesem Zeitpunkt an die Geschichte der BachKantate auch die Geschichte des Neumeisterschen Kantatentypus . Erstmals verwendet Bach jetzt die Dacapo-Arie der italienischen Oper , ebenso das Rezitativ , sowohl als Secco (nur vom Continuo gestützt) wie auch als Accompagnato (mit Orchesterbegleitung) . **"Soll ichs kürzlich aussprechen , so siehet eine Cantata nicht anders aus als ein Stück**

aus einer Opera , vom Stylo Rezitativo und Arien zusammengesetzt" , schreibt Neumeister im Vorwort zu einer Textausgabe früherer Kantaten (1704) . **"Was die Arien belanget , sollen selbige..... allemal einen Affect , oder ein Morale , oder sonst was besonders in sich halten . Und hierzu mag man nach eignem Gefallen ein bequiem Genus erkiesen . Kann man bei einer Arie das sogenannte Capo , oder den Anfang , in einem vollkommenen Senu wiederholen , läßt es in der Musik gar nette"** (Philipp Spitta) .Neumeisters Kantaten sehen in der Regel zwei Paare von frei gedichteten Rezitativen und Arien vor ; Bach hat vor allem den Schlußchoral hinzugefügt , aber auch gelegentlich im Instrumentalpart Kirchenlieder textlos verarbeitet . Bedeutsam ist seine Ausweitung des Rezitativs durch ariose Einschübe zur Ausdeutung einzelner Wörter oder durch den Abschluß mit einem Arioso .

Die Beschäftigung mit italienischer Musik eröffnet Bach ein neues Feld der musikalischen Gestaltung . Zur Singstimme treten nur in der Arie oftmals obligate Instrumente , deren Auswahl und Verwendung zunehmend an symbolischer Bedeutung gewinnen . IN BWV 182 wechseln die Instrumente noch häufig , in der Pfingstkantate **Erschallet , ihr Lieder** BWV 172 (1714) verwendet Bach drei Trompeten und Pauken im Orchester , die Arie **"O heiligste Dreifaltigkeit"** ist mit Baß , drei Trompeten und Continuo besetzt ,wobei die Tonsymbolik der Instrumente in Verbindung mit signalhafter Motivik im christlichen Sinne umgedeutet ist . Rezitativ und Arie in Bachs Kantaten verlangen in hohes Maß an Virtuosität von Sängern und solistischen Instrumentalisten , gelegentlich auch der Continuospieler , und beziehen neben der instrumentalen Symbolik auch die motivische und figurenmäßige mit ein . Bereits in **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** , BWV 18 , eine der frühesten Kantaten nach einem Text von Neumeister , werden im Rezitativ einzelne Wörter tonsymbolisch ausgedeutet .

Indem Bach sich den Anregungen der italienischen Musik öffnete und sie seinem Ausdruckswillen anverwandelte , fand er noch nicht gleich zu jener reifen Ausgewogenheit der Leipziger Kantaten , in denen jeweils ein Rezitativ einer Arie oder einem Duett vorausgeht . In den frühen Kantaten gibt es mehrfach die Reihung von Arien ohne Rezitative als Zwischenglieder (z.B. BWV 182 , 172 , 12) , aber auch die Reihung von Rezitativen (BWV 18) , daneben kennt er , seitdem er den Typus der Neumeister-Kantaten praktiziert , den regelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arie (BWV 61 und in der Solokantate BWV 199) . Die Klärung der formalen Gesamtdisposition , oftmals verbunden mit einer symmetrischen Anordnung der Sätze um einen zentralen , ist für viele Leipziger Kantaten charakteristisch . Ein anders wichtiges Gestaltungsmittel der formalen Gliederung ist die Rahmung von ein oder zwei Paaren von Rezitativ und Arie (oder Duett) durch einem freien Satz am Anfang und den Schlußchoral . Da Bach in Leipzig einen guten Chor zur Verfügung hatte , gewinnen vor allem die Eingangschöre an Bedeutung und formale Vielfalt . Satztypen der Instrumentalmusik

werden abgewandelt und als Sätze mit Chor für die Kantate umgedeutet . Die schon in Weimar symbolisch verwendete Form der französischen Overtüre zu der Kantate **Nun komm , der Heiden Heiland** , BWV 61 , geschrieben für den ersten Adventsonntag (Beginn des Kirchenjahres) , wird z.B.in BWV 20 und 97 wieder aufgegriffen . Gleichsam ein Violinkonzertsatz ist der Eingangschor zu **Christ unser Herr zum Jordan kam** , BWV 7 (1724) , wenn man die von der Solovioline begleiteten Choralabschnitte mit den Soloepisoden und die instrumentalen Zwischenstücke mit den Tuttiteilen eines Konzerts vergleicht . Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit in der figurenmäßig-violintypischen Anlage der Violinpartie mit dem Solopart im ersten Satz von Bachs Violinkonzert a-moll .

Als Bach mit der Komposition von Kantaten begann , war die Choralbearbeitung in Kantaten kaum mehr üblich . Der alte Buxtehude führte seine Art der Kantaten zu Ende , jüngere Komponisten lösten sich zunehmend vom Kirchenlied , um in freieren Formen und selbstgeschaffenen Melodien zu neuen Texten ihre Vorstellungen zu verwirklichen . Das Kirchenlied blieb in der Komposition fast nur noch Grundlage entsprechender Orgelmusik . Dagegen gibt es in der mitteldeutschen , speziell auch in der Leipziger Tradition des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele dafür , daß wegen der über Jahrzehnte feststehenden Predigttexte Prediger oftmals auch das Sonntagslied der Predigt zugrunde legten ; es ist wahrscheinlich , aber nicht nachweisbar , daß Bach mit einem Theologen in der Weise zusammenarbeitete , daß bei dem fast vollständigen Jahrgang der Choralkantaten , die dem jeweiligen Sonntagslied gelten , der Liedpredigt die musikalische Ausdeutung zugeordnet wurde . An den Choralkantaten wird in besonderer Weise Bachs Verhältniss zur Tradition und zugleich seine eigene Ausweitung traditioneller Formtypen deutlich . Noch aus der Mühlhausener Zeit stammt **Christ lag in Todes Banden** BWV 4 . Das Werk ähnelt formal Buxtehudes Choralkantaten , indem nach einem kurzen einleitenden Sinfonia Strophe für Strophe mit wechselnder Besetzung komponiert ist . Im Gegensatz zu Buxtehude verzichtet Bach auf der Ritornelle zwischen den Strophen , fügt aber in der ersten Strophe dem motettischen Satz des Chores eine in sich lebendige kontrapunktische Schicht nach Art der Orgelpartiten des späten 17. Jahrhunderts hinzu . In der übrigen Strophen ist die Liebmelodie sehr deutlich beibehalten , wenn auch der Satztyp von Strophe zu Strophe wechselt . In **Lobet dem Herren** BWV 137 wird noch einmal der originale Liedtext durch alle Strophen beibehalten , doch ist Bach in dieser Leipziger Kantate mit der Melodie sehr viel freizügiger umgegangen und hat dabei einzelne Strophen zu arienhaften Sätzen mit obligaten Instrumenten umgestaltet . In Ahnlehnung an den Neumeisterschen Kantatentypus nach Bibeltexten wird für die Leipziger Choralkantaten die Beibehaltung des Originaltextes der ersten und letzten Liedstrophe zur Regel , während die Mittelstrophen für Rezitative und Arien umgedichtet

werden .Während Rezitative , Arien und Schlußchoral den entsprechenden Sätzen in Kantaten nach anderen Texten entsprechen , ist die musikalische Gestaltung der ersten Textstrophe von Interesse . Der Eingangschor von **Herr Christ , der einge Gottessohn** BWV 96 zeigt den von Bach bevorzugten Typus : Die Liedmelodie wird von einer Chorstimme (hier : Alt) gesungen , zu der die übrigen Stimmen polyphon geführt sind und einzelne Wörter tonsymbolisch ausdeuten , aber motivisch von Cantus firmus frei sind . Der Chorsatz ist eingebunden in einen in sich selbständigen Orchestersatz , der die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Choralzeilen liefert . Gattungsmäßig leitet sich dieser Satztyp vom Choralvorspiel und Orgelchoral ab , mit anderen Worten , Bach hat die Tradition des Orgelchorals auf die Kantate übertragen und ausgeweitet , denn der Chorsatz ist im Sinne des 16. und frühen 17. Jahrhunderts eine in sich selbständige Liedmotette .

In **Wachet auf , ruft uns die Stimme** BWV 140 (1731) ist vom Lied her Christus der Bräutigam und die Seele (des Gläubigen) die Braut . Mit dem Eingangschor als Choralfantasie , in einer ähnlichen Übertragung , wie sie oben geschildert wurde , dem vierten Satz als Tenor-Arie (Lied) und dem Schlußchoral (7.Satz) sind alle Textstrophen beibehalten . Ergänzend dazu sind im Sinne des Dialogs Texte aus dem Alten und Neuen Testament für die Rezitative (Nr. 2 , 5) und Duette (Nr. 3 , 6) herangezogen worden . Der Dialog als musikalische Gattung wurde 1644 von Andreas Hammerschmidt eingeführt und diente vorzugsweise der personifizierten Darstellung religiöser Gegebenheiten , insbesondere dem Gespräch Gottes mit dem Menschen (Seele) . Bemerkenswert sind die beiden Duette der Kantaten **Wenn kömmt du , mein Heil** verbindet das Heilsverlangen des Gläubigen in der melodisch-ausdrucksmäßigen Haltung , wie sie auch in der großen Arie **Erbarme dich** aus der Matthäus-Passion enthalten ist und mit der das Duett auch die Violine als Soloinstrument gemeinsam hat , mit dem Typus des Liebesduetts der barocken Oper . Im zweiten Duett **Mein Freud ist mein** ist der Affekt erfüllter Liebessehnsucht (mit Oboe als solistischem Instrument) zu einem introvertierten Lienesduett geworden ; Bach bediente sich in beiden Fällen der damals voll ausgereiften Formtypen der Oper , gab aber beiden Duetten durch seinem vertieften Ausdruck uns die Wahl der obligaten Instrumente einen zusätzlichen symbolischen Sinn , denn die obligate Violine steht bei ihm stets im Zusammenhang mit dem Menschen , die Holzbläser im Zusammenhang mit dem Göttlichen,. Die Kantate **Ich geh und suche mit Verlangen** BWV 49 ist von Bach selbst als Dialogus bezeichnet , Christus (Baß) als Bräutigam , die Seele (Sopran) als Braut . Der Schlußschatz der Kantate basiert auf der siebten Strophe der Liedes **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** , das Philipp Nicolai 1599 als **Ein geistliches Brautlied** im Anhang an eine längst vergessene Erbaungsschrift veröffentlicht hatte , zusammen mit **Wachet auf , ruft uns die Stimme** . Im beiden Kantaten ist Bach dem textlich-theologischen Sujet gefolgt und hat durch die sinngemäße Übertragung des

Liebesduetts und diesen Verinnerlichung eine neue Dimension des Ausdrucks gewonnen .

In den Kantaten Bachs ist die Verwendung von Soloinstrumenten bemerkenswert , die vielfach mit den praktischen Möglichkeiten in Wechselwirkung stehen . So sind die ab 1726 auftretenden obligaten Orgelpartien für den damals sechzehnjährigen Friedemann gedacht . Als Trompeter stand der berühmte Ratsmusiker Reiche zur Verfügung . Während Bach in Köthen die ersten konzertanten Werke für Traversflöte schrieb (h-Moll Suite , 5. Brandenburgisches Konzert) , verwendete er in Leipzig zunächst nur Blockflöten , ab 1724 und dann häufiger die Traversflöte . Offenbar hatte er einen geeigneten Spieler gefunden . Darin wie in der Besetzung mit ausgefallenen Instrumenten (Oboe da caccia , das auf Bachs Anregung mit einer fünften Saite ausgestattete Violoncello piccolo , dessen Partien auch auf der von Bach selbst entworfenen Viola pomposa ausführbar sind z.B. in BWV 6 , 41 , 49 , 180) zeigt sich sein Interesse für Neues , aber auch sein eminent praktisches Denken . Einige Kantaten enthalten als Einleitung einen Instrumentalsatz , der oft auf ein Vorbild aus eigenen Solokonzerten , auf andere Sätze (z.B. aus das Präludium der Partita E-dur für Violine solo in BWV 29) oder allgemein auf die Idee des Konzertanten zurückgeht .

Die Vielfalt in Bachs Kantatenwerk ist im vokalen wie im instrumentalen Bereich nach einer Zeit des Lernens und des Sammelns von Erfahrungen nicht so sehr eine Frage der Entwicklung im Sinn des Verbesserns , sondern beruht auf der Entfaltung von zahlreichen Form- und Ausdrucksmöglichkeiten , der Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition und dem international Neuen . Es ist Teil der Größe Bachs , daß die Kantaten über den Auftragscharakter hinausweisen und sich darin trotz aller Rücksichten auf die praktischen Möglichkeiten eine künstlerische Freiheit bewahren .

00 – BIOGRAPHISCHE DATEN

Auf einen Text von **Georg Christian Lehms** gehört dem III.**Leipziger Kantatenjahrgang Bachs** an und ist zum 13.Januar 1726 komponiert worden . Der Text knüpft an die Evangelienlesung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel an und ist in die seit dem 17.Jahrhundert beliebte Form eines dialogs zwischen Jesus und der Seele gekleidet . Er gewinnt seine innere Spannung aus den als Grundsituationen menschlichen Lebens verstandenen Zuständen der Gottverlassenheit und des Trostes im Glauben an Gott .

Von ungewöhnlicher Schönheit ist die nach dem Vorbild eines langsamen Konzertsatzes angelegte Eingangsarie : Über kurzen Streicherakkorden Konzertieren Oboe und Sopran in wietgespannten , reich ausgezierten Melodiebögen . Während die mittlere (Baß- Arie mit ihrem beinahe virtuoson Violinpart noch von tiefem Ernst durchdrungen ist (man beachte dir harmonischen Trübungen auf **betrüber Geist** , schlägt das Schlußduett Töne ungetrübter , fast ausgelassener **Freude** an . Der Schlußchoral , die 12.Strophe des Liedes **Weg , mein Herz , mit den Gedanken** von Paul Gerhardt (Melodie :**Freu dich sehr , o meine Seele**), ist in der Textvorlage nicht vorgesehen , sondern Zutat **Bachs** .

01 – ARIE

Liebster Jesu , mein Verlangen ,
Sage mir , wo find ich dich ?
Soll ich dich so bald verlieren
Und mit ferner bei mir spüren ?
Ach! Mein Hort , erfreue mich ,
Laß dich höchst vergnügt umfassen .

02 – REZITATIV

Was ists , daß du mich gesucht ? Weißt du nicht , daß ich sein muß in
dem , das meines Vaters ist ?

03 – ARIE

Hier , in meines Vaters Stätte ,
Findt mich ein betrübet Geist ,
Da kannst du mich sicher finden ,
Und dein Herz mit mir verbinden ,
Weil dies meine Wohnung heißt .

04 – REZITATIV

*Ach ! heiliger und großer Gott , so will ich mir
Denn hier bei dir
Beständig Trost und Hilfe suchen .
Wirst du den Erdentand verfluchen
Und nur in diese Wohnung gehn ,
So kannst du hier und dort bestehn .
Wie lieblich ist doch deine Wohnung , Herr , starker Zebaoth ;
Mein Geist verlangt
Nach dem , was nur in deinem Hofe prangt .
Mein Leib und Seele freuet sich
In dem lebendgen Gott :
Ach ! Jesu , meine Brust liebt dich nur ewiglich .
So kannst du glücklich sein ,
Wenn Herz und Geist aus Liebe gegen mich entzündet heißt .
Ach ! dieses Worrt , aus itzo schon mein Herz aus Babels Grenzen reißt ,
Fass ich mir andachtsvoll in meiner Seele ein .*

05 – DUETT

*Nun verschwinden alle Plagen ,
Nun verschwindet Ach und Schmerz .
Nun will ich nicht von dir lassen ,
Und ich dich auch stets umfassen .
Nun vergnüget sich mein Herz
Und kann voller Fruede sagen :
Nun verschwinden alle Plagen ,
Nun verschwinden Ach und Schmerz !*

06 – CHORAL

*Mein Gott , öffne mir die Pforten
Solcher Gnad und Gütigkeit ,
Laß mich allzeit allerorten
Schmecken deine Süßigkeit !
Liebe mich und treib mich an ,
Daß ich dich , so gut ich kann ,
Wiederum umfang ind liebe
Und ja nun nicht mehr betrübe .*

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 032

3ª EDICION

TEXTOS EN ESPAÑOL

PAGINAS : 016 – 023

EVOLUCION MUSICAL DE BACH EN LAS CANTATAS

Autor del original : Gerhard Schumacher .

Traducción (del texto francés) : Antonio Armendáriz .

La producción de Cantatas de Bach depende , por lo que se refiere a la repartición de las obras , de las tareas que correspondían al músico en los diversos puestos que ocupó ; desde el punto de vista musical , varía según el interés sentido por Bach en tal o cual compositor contemporáneo , así como a las circunstancias prácticas de ejecución musical .

Mientras fue organista en **Mühlhausen** (1707 /1708) y en la corte de **Weimar** (1708 / 1714) , tuvo que componer en algunas ocasiones Cantatas espirituales o profanas . En **Weimar** , a partir de Marzo de 1714 , intervenir en la composición y en la ejecución de una Cantata religiosa cada mes , formaba parte de sus atribuciones de **Konzertmeister** ., mientras que en el período de 1717 a Abril de 1723 , donde fue Maestro de Capilla en la corte calvinista de **Coethen** , compuso únicamente unas Cantatas de homenaje ; el culto reformado adoptado por el Príncipe no admitía las Cantatas de iglesia . Solamente cuando asumió sus funciones de **Kantor** en **Santo Tomás de Leipzig** , fue cuando Bach tuvo la obligación de ofrecer una Cantata cada domingo (exceptuando los Domingos 2º , 3º y 4º de Adviento y durante la Cuaresma) , así como en las festividades de S . Juan , S . Miguel , la fiesta de la Reforma y en las festividades de María . También , solamente en la época de **Leipzig** es cuando comienza a componer sistemáticamente unas Cantatas , constituyendo – si las informaciones suministradas por la necrología son exactas – un fondo de cinco ciclos anuales de Cantatas , correspondientes al año litúrgico . Obrando así , recurría a veces también a unas obras anteriores , de manera que las Cantatas de estos ciclos anuales no vieron todas la luz en **Leipzig** . Durante sus dos primeros años de trabajo en **Leipzig** , llevó a cabo dos ciclos : el tercero lo repartió entre los años 1725 y 1727 y se completó con unas obras de su primo de **Meiningen** , **Johann Ludwig Bach** . Para los dos últimos ciclos anuales de los cuales hace mención la noticia necrológica , no existen más que unos pocos puntos de referencia : la continuidad cesa antes incluso del año 1730 ; es , al menos , lo que podemos constatar , a partir de las Cantatas llegadas hasta nosotros , pero hasta en los años 1740 Bach compone , de vez en cuando , unas Cantatas aisladas que integra en los ciclos ya existentes .

Los documentos o relatos de la época , relativos a las ejecuciones de las obras informan a este respecto . Es así como la Cantata **BWV 140 , Wachet auf , ruft uns die Stimme** , escrita para el Domingo XXVII después de la Trinidad (tiempo ordinario) , fue colocada en el ciclo anual de las Cantatas , con coral inicial . Durante el tiempo que Bach residió en **Leipzig** , únicamente el año 1742 presenta una vez más un número tan grande de Domingos después de la Trinidad . Reorganizó en Cantatas de iglesia algunas de sus Cantatas profanas o bien les tomó prestadas diversas arias o coros , para los cuales hizo escribir unos textos en conformidad con los sentimientos expresados por la música . De este modo , el coro de entrada **Jauchzet , frohlocket** , del **Oratorio de Navidad** (Cantata para el primer día de

Navidad), retoma el coro inicial *Tönet , ihr Pauken , Erschallet Trompeten* de la Cantata de aniversario *BWV 214* .

Dos de las más antiguas Cantatas de Bach conservadas , como son *Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir (BWV 131)* y el *Actus Tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit , BWV 106)* , difieren esencialmente de las Cantatas posteriores . Las dos consisten en breves episodios que se encadenan unos con otros , los números de solista deben ser considerados más como ariosos que como arias ; los recitativos no existen . Es que los géneros que han servido de modelos en estas composiciones no son las Cantatas de Buxtehude (como es el caso de la Cantata *BWV 4* , sobre la cual volveremos) , sino el concierto espiritual y un motete .

El *Actus Tragicus* , compuesto para una ceremonia fúnebre , sorprende por la elección de los textos : citas del Antiguo y del Nuevo Testamento se agrupan y oponen en el canto , de manera que los elementos se interpretan reciprocamente . En numerosas obras fúnebres , que vieron la luz en esta época de Sajonia y Turingia , un proceso parecido se ha degradado hasta convertirse en un vulgar artificio musical . Pero la Cantata de Bach – a propósito de la cual habla Alfred Dürr con el justo título de una obra genial , tal que raramente tendrían éxito los grandes maestros y con la cual , el joven músico de veintidos años deja de un golpe a todos sus contemporáneos muy por detrás de él (*Kantaten II* , pág. 611 y siguientes) – se eleva muy por encima de la media por la fuerza expresiva de la superposición de textos y la citación instrumental del canto . Lo que era , en este género , una vieja tradición , recibe un sello personal en la estructuración infinitamente elaborada en los detalles y en la forma . Con una distribución instrumental , que comprende dos flautas de pico y dos violas de gamba con continuo , en la Cantata *BWV 106* o , incluso , oboes , fagot , violín , dos contraltos y continuo , como en la Cantata *BWV 131* , Bach se sitúa también en esta tradición (propia sobre todo de la Alemania del Sur) , en la cual es el registro intermedio (contralto / tenor) y no el superior de los instrumentos de cuerdas el que se realza .

Las composiciones que datan de la época de Weimar revelan , por primera vez , en el caso de Bach , su conocimiento de la música italiana , transmitida posiblemente por el duque Johann Ernest , de Sajonia-Weimar , también compositor en sus ratos libres y de la cual Bach arregló para órgano dos conciertos . El duque trajo , verosíblemente , de una viaje a los Países Bajos , unas obras de compositores italianos , pues fue poco después de su vuelta (en 1714) , cuando nacieron las primeras transcripciones efectuadas por Bach de unas obras de Vivaldi , impresas sólo en 1713 . Es bajo este punto de vista cuando la orquesta de cuerdas constituye una vez más , en las Cantatas , el fundamento esencial de la parte instrumental . En 1714 aparece en la producción de Bach el poeta Erdmann Neumeister quien , en adelante , determina de modo decisivo el tipo mismo de la Cantata de Bach . En algunos aspectos , la historia de la Cantata de Bach es , desde entonces también , la historia del tipo de Cantata forjado por Neumeister . Bach utiliza ahí por primera vez el aria "da capo" de la ópera italiana , así como el recitativo , tanto "secco" (con acompañamiento exclusivo de continuo) , como "accompagnato" (con orquesta) . Si tengo que expresarme brevemente , una Cantata no es otra cosa , en cuanto a la forma , que un fragmento de ópera , hecho de estilo recitativo y de aria , declara Neumeister en el prefacio de una

recopilación de textos de sus primeras Cantatas en lo que respecta a las arias , estas deben poseer siempre un sentimiento , o una moral o cualquier otra cosa que les sea propia . Y a este efecto , cada uno puede escoger a su antojo lo que le convenga . Si se puede repetir en un aria , sin que el texto pierda su sentido , es de muy buen efecto musical , (extraído de Spitta , página 467 y siguientes) . Las Cantatas de Neumeister prevén , por regla general , dos grupos de recitativo y aria de inspiración literaria ; el papel de Bach ha consistido principalmente en añadir el Coral final , pero a veces también en explotar en la parte instrumental , sin utilizar palabras , unos himnos religiosos . Importante y significativa es la forma en la cual alarga los recitativos por medio del arioso , bien sea intercalado para interpretar una palabra-clave bien sea desarrollado al final .

El descubrimiento y el estudio de la música italiana abrieron a Bach nuevos horizontes . En la parte cantada vienen a añadirse , en lo sucesivo , muy a menudo , unos instrumentos obligados , cuya elección y utilización ganan cada vez más en significación simbólica . En la Cantata **BWV 182** , los instrumentos aleman aún frecuentemente ; en la Cantata de Pentecostés **BWV 172 Erschallet , ihr Lieder (de 1714)** , Bach utiliza tres trompetas y timbales en la orquesta y el aria **O heiligste Dreifaltigkeit** está escrita para bajo , tres trompetas y continuo : el simbolismo sonoro de los instrumentos ligado a la fanfarria parece revestirse de una significación cristiana . El recitativo y el aria de las Cantatas de Bach requieren un alto grado de virtuosismo por parte de los cantores y de los instrumentistas solistas , a veces también de los ejecutantes del continuo y encierran , además del simbolismo instrumental , un simbolismo temático y figurativo . En la Cantata **BWV 18 , Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** una de entre las primeras compuestas sobre un texto de Neumeister , diversas palabras del recitativo son ya objeto de un comentario explicativo recurriendo al simbolismo musical .

Al abrirse a las ideas y a la inspiración de la música italiana y uniéndolas , por un proceso de asimilación a sus propias necesidades expresivas , Bach no llega de golpe al equilibrio y a la madurez de las Cantatas de Leipzig , en las cuales un aria o un dúo van siempre precedidas por un recitativo . En las primeras composiciones del género , se encuentra a menudo una sucesión de arias desprovistas de recitativos de transición (**BWV 172 , 182 , 12**) sino también una sucesión de recitativos (**BWV 18**) ; Bach practica también , después del tipo de Cantata puesto a punto por Neumeister , la alternancia regular recitativo-aria (**BWV 6**) y la Cantata de solista (**BWV 199**) .

La clasificación de la estructura formal del conjunto unida a menudo a una simetría de los números alrededor de una pieza central , es un aspecto característico de las Cantatas de Leipzig . Otro medio importante para la articulación de la forma consiste en encuadrar uno o dos grupos de recitativo-aria (eventualmente un dúo) , por un número de forma libre en la introducción y por el coral final . Habiendo dispuesto Bach en Leipzig de una excelente coral , son sobre todo los coros de obertura los que ganaron en esta época en envergadura y en diversidad formal . Ciertas formas procedentes de la música instrumental se ven modificadas para convertirse en trozos con coro , pasando al género de la Cantata . La forma de obertura francesa , ya utilizada simbólicamente en Weimar para la Cantata del primer Domingo de Adviento (que marca el comienzo del año litúrgico) **BWV 61 , Nun komm , der Heiden Heiland** , es retomada , por ejemplo , en las Cantatas **BWV 20** y **BWV 97** . El

Coro de entrada de la Cantata **BWV 7, Christ unser Herr, zum Jordan kam**, (1724), es, por así decirlo, un movimiento de concierto de violín, si se le comparan respectivamente las secciones con coro y violín solo y las secciones orquestales intermedias con la alternancia entre los pasajes "tutti" y "solo" de un concierto. Uno se siente sorprendido, a este propósito, por la semejanza de esta parte de solo, en su estilo figurativo típicamente violinístico, con la parte solo del primer movimiento del **Concierto para violín en La menor**, de Bach.

Cuando Bach se puso a componer Cantatas, la paráfrasis de Coral en el seno de la Cantata era poco corriente. El viejo Buxtehude había llevado a término su tipo de Cantata, los compositores más jóvenes se separaban cada vez más del himno o del Coral, para realizar, en unas formas más libres y unas melodías nuevas que inventaban sobre unas palabras nuevas, sus propias concepciones. En la composición musical, el himno no era propiamente más que el fundamento de la música de órgano correspondiente. Se encuentra, en cambio, en la tradición de la Alemania central y especialmente en la tradición de Leipzig desde el siglo XVII y comienzo del siglo XVIII, numerosos ejemplos que muestran que los predicadores tomaban a menudo el himno dominical como base de su prédica y esto porque los textos de las prédicas permanecían invariables durante decenas de años; es probable, sin que se pueda demostrar, que Bach, en colaboración con un teólogo, trabajó de manera que en casi todas las Cantatas con coral inicial de un ciclo anual, basadas en el mismo himno dominical, la música correspondía a la categoría del sermón sobre este himno. Las Cantatas con coro inicial revelan con una claridad particular las relaciones de Bach con la tradición y, al mismo tiempo, la forma en la cual desarrolló y estudió los tipos tradicionales. La Cantata **BWV 4 Christ lag in Todes Banden**, data todavía de la época de Mülhausen. La obra se parece formalmente a las Cantatas de Coral Buxtehude por la forma en la cual, después de una breve sinfonía de introducción, cada estrofa está compuesta por una formación diferente. A raíz del encuentro con Buxtehude, Bach renuncia al "ritornello" entre las estrofas, pero en la primera estrofa, añade en el estilo motete del coro un recurso contrapuntístico bastante vivo, a la manera de las partitas de órgano de las primeras décadas del siglo XVII. En las otras estrofas, la melodía del himno es claramente identificable, incluso si el tipo de escritura varía de una estrofa a la otra. En la Cantata **BWV 137, Lobet den Herren**, el texto original del himno se mantiene una vez más tal cual en todas las estrofas, pero Bach ha usado de ella con infinitamente más libertad en esta Cantata, transformando ciertas estrofas en trozos de tipo aria y con instrumentos obligados. Sobre el modelo del tipo de Cantata de Neumeister, inspirado en las Sagradas Escrituras, las Cantatas con Coral inicial de Leipzig se construyen de forma general, conservando las palabras de la primera y última estrofa del himno, mientras que las estrofas intermedias se reorganizan en recitativos y arias. Mientras que los recitativos, las arias y el coral final son análogas en cuanto al número de Cantatas sobre otros textos, las composiciones sobre la primera estrofa del texto presentan un interés particular. El coro de entrada de la Cantata **BWV 96, Herr Christ, der einige Gottessohn**, ofrece el tipo de composición más empleado por Bach; la melodía del himno es interpretada por una voz del coro (aquí una contralto), con la cual las otras voces están dirigidas en polifonía y comentan, por medio del simbolismo musical algunas palabras aisladas, pero

son , por sus motivos , independientes del "cantus firmus" . La composición para coro se incorpora en un trozo orquestal autónomo en sí , que proporciona igualmente los interludios entre los versículos del coral . Genéricamente , este tipo deriva del preludio de Coral y del Coral de órgano ; dicho de otro modo , Bach ha transferido a la Cantata la tradición del Coral de órgano y la ha desarrollado ; pues el coro es un motete independiente escrito sobre el tema de un himno , en el sentido en que se comprendía este género al fin del siglo XVI y al comienzo del siglo XVII .

En la Cantata BWV 140 , *Wachet auf , ruft uns die Stimme* , de 1731 , Cristo es , según las palabras del himno , el novio y el alma (del creyente) la novia . Con el coro de entrada tratado como fantasía de Coral , en una transcripción análoga a la descrita anteriormente , con el Nº 4 constituido por un aria de tenor (himno) y con el Coral final (Nº 7) , se han conservado todas las estrofas del texto : a título de complemento se ha recurrido , en el espíritu de diálogo , a unos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento para los recitativos (Nº 2 y Nº 5) y los dúos (Nº 3 y Nº 6) . El diálogo , como género musical , fue introducido en 1644 por Andreas Hammerschmidt y servía de referencia en la representación personificada de datos religiosos , muy particularmente en la conversación de Dios con el alma humana . Los dos dúos de la Cantata son notables : *Wenn kömmt du , mein Heil* une al tipo de dúo de amor de la ópera barroca , la aspiración del creyente a la salvación sobre un tono melódico y expresivo que es igualmente el de la gran aria *Erbarme dich* de la *Paßión según San Mateo* , con la cual tiene en común el violín solo . En el segundo dúo *Mein Freund ist mein* ; el sentimiento de amor ardoroso saciado – con oboe como instrumento solista – se ha convertido en un dúo de amor introvertido ; en los dos casos , Bach se ha servido de unas formas de ópera que estaban por esta época perfectamente a punto , pero gracias a su profundización en la expresión y a la elección de los instrumentos obligados , ha conferido a los dos dúos un sentido simbólico suplementario , pues el violín obligado está siempre unido en su caso al ser humano ; por el contrario , las maderas al principio divino . La Cantata BWV 49 , *Ich geh und suche mit Verlangen* , ha sido calificada de diálogo por el mismo Bach , que ha hecho de Cristo (bajo) y del alma (soprano) el novio y la novia . El número final de la Cantata reposa en la 7ª estrofa del himno *Wie schön leuchtet der Morgenstern* , publicado en 1599 bajo el título *Ein geistliches Brautlied* (canto nupcial espiritual) , con *Wachet auf , ruft uns die Stimme* en apéndice de un tratado de edificación (buen ejemplo) , caído en el olvido desde hace mucho tiempo . En las dos Cantatas , Bach ha seguido el tema teológico del texto y ha obtenido por la analogía del dúo de amor y de la interiorización de éste , una nueva dimensión expresiva .

La utilización de los instrumentos solistas en las Cantatas de Bach es notable , no cesando éstos de alternarse según las posibilidades prácticas de las cuales disponía el músico . Es así como las partes de órgano obligado que se presentan a partir del año 1726 , estaban destinadas al joven Friedmann , que entonces tenía 16 años . Bach disponía del concurso del célebre músico municipal Reiche como trompeta . Mientras que Bach , en Coethen , escribió las primeras obras concertantes para flauta travesera (*Suite en Mi menor* , *Concierto de Brandenburgo Nº 5*) , en Leipzig no utilizó más que flautas de pico a partir de 1724 y , a continuación , más a menudo , la flauta travesera , habiendo encontrado un ejecutante conveniente . En esto , como en las

formaciones que comportan instrumentos que se salen de lo común – oboe da caccia , violoncello piccolo , provisto de una quinta cuerda por sugerencia de Bach y cuyas partes son igualmente ejecutables sobre la viola pomposa , concebida también por Bach (ej.s; BWV 6 , 41 , 49 , 180) , se muestra su interés por la novedad , pero también su espíritu eminentemente práctico .

Algunas Cantatas contienen , a guisa de introducción , un número instrumental , cuyo modelo proviene de sus propios conciertos de solista , de otras composiciones (por ejemplo , el **Preludio de la Partita en MI mayor** para violín solo en la Cantata BWV 29) o más generalmente , del principio concertante .

La multiplicidad y la riqueza que caracterizan , tanto en el dominio vocal como instrumental , las Cantatas de Bach , no son , después de un período de aprendizaje y de maduración de experiencias , una cuestión de desarrollo en el sentido de perfeccionamiento ; descansan más en el despliegue de numerosas posibilidades formales y expresivas , a partir de una reflexión crítica sobre las tradiciones musicales y de una apertura a la renovación internacional .

Octubre de 2006 .

00 – DATOS BIOGRAFICOS

Sobre unas palabras de **Georg Christian Lehms** , pertenece al tercer año de Cantatas de **Leipzig** y fue compuesta para el 13 de Enero de 1726 . El texto se refiere al evangelio de Jesús en el Templo y reviste la forma , muy popular desde el siglo XVII , de un diálogo entre Jesús y el alma . El abandono en Dios y la consolación de Dios , concebidos como las dos situaciones existenciales fundamentales , crean la tensión interior del texto .

La primera Aria , sobre el modelo del movimiento lento del concierto , es de una belleza excepcional . Por encima de los breves acordes del cuarteto , la soprano y el oboe dialogan en amplias líneas melódicas , ricamente ornamentadas . Mientras que el aria central , para bajo , con su partitura de violín , de un gran virtuosismo , está impresa todavía de una profunda gravedad (se nota los **ensombrecimientos** armónicos sobre las palabras **betrübter Geist** (espíritu afligido) , el dúo final reviste unos acentos de alegría serena , casi exhuberante . El coral final , sobre la duodécima estrofa del himno **Weg , mein Herz , mit den Gedanken** (Deja , corazón mío , esos pensamientos....) de **Paul Gerhardt** y sobre la melodía **Freu dich sehr , o meine Seele** (Alégrate , alma mía) no estaba previsto por el autor de las palabras , ha sido añadido por **Bach** .

01 – ARIA

Jesús bien amado , objeto de mis deseos ,
¡ Dime dónde puedo encontrarte !
¿ Debo perderte tan de prisa
Y no volver a sentirte cerca de mí ?
¡ Ah , sostén mío , alégrame ,
Déjame estrecharte en el colmo de la felicidad !

02 – RECITATIVO

¿ Por qué me buscáis ?
No sabíais que debo
Estar ocupado en las cosas de mi Padre ?

(N. del T.) : Léase a este respecto , el Capítulo II,49 del **Evangelio Según San Lucas** , extraído de la obra:

BIBLIA DE JERUSALEN
Probable Edición de 1992
ED. DESCLÉE DE BROUWER
BILBAO

03 – ARIA

*Ahí , en este lugar de mi padre
Me encuentra un espíritu afligido.
Allí puedes encontrarme seguramente
Y unir tu corazón a mí
Pues este lugar es mi morada .*

04 – RECITATIVO

*¡ Ah , Dios santo y grande ! Ahora quiero
Cerca de Ti
Buscar constantemente consolación y asistencia .
Si maldices las futilidades de este mundo
Y vives únicamente en esta morada ,
Entonces podrás vivir aquí abajo y allá arriba
¡ Que amables son tus moradas , Señor , poderoso Sabaoth !
Mi espíritu aspira ardientemente
A lo que no resplandece más que en tu morada .
Mi carne y mi alma se alegran
En Dios vivo
¡ Ah , Jesús ! Mi corazón no quiere más que a Ti para la eternidad
Así puedes ser feliz
Cuando el corazón y el espíritu están inflamados de amor por Mí
¡ Ah , esta palabra que arranca ya mi corazón en las fronteras de Babel !
La encierro con devoción en mi alma .*

05 – ARIA (DUO)

*Ahora desaparecen todos los tormentos ,
Ahora desaparecen llantos y dolores .
Ahora ya no quiero abandonarte jamás
Y quiero tenerte constantemente abrazado
Ahora mi corazón se alegra
Y puede decir , se llena de alegría
Ahora desaparecen todos los tormentos ,
Ahora desaparecen llantos y dolores .*

06 – CORAL

*¡ Dios mío , ábreme las puertas
De esta Gracia y de esta Bondad ,
Haz que en todo tiempo y lugar
Saboree tu dulzura !
Amame y estímúleme
A fin de que , de nuevo , en cuanto pueda ,
Te abrace y te ame
Y , sobre todo , que no te aflija nunca más .*

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 032

3ª EDICION

TEXTOS EN FRANCES

PAGINAS : 025 - 032

L'EVOLUTION MUSICALE DE BACH DANS LES CANTATES

La production de cantates de Bach dépend , pour ce qui est de la répartition des oeuvres , des tâches qui incombait au musicien dans les divers postes qu'il occupa ; du point de vue musical , elle varie selon l'intérêt porté par Bach à tel ou tel compositeur contemporain , ainsi qu'aux circonstances pratiques de l'exécution musicale . Alors qu'il était organiste à **Mühlhausen** (1707 – 1708) et à la cour de **Weimar** (1708 – 1714) , il eut à composer en quelques occasions des cantates spirituelles et profanes . A **Weimar** , à partir du mois de mars 1714 , pourvoir à la musique et à l'exécution d'une cantate religieuse chaque mois , faisant partie de ses attributions de **Konzertmeister** , tandis que dans la période (de 1717 à avril de 1723) où il fut maître chapelle à la cour calviniste de **Coethen** , il composa uniquement des cantates d'hommage , le culte réformé adopté par le Prince n'admettant pas les cantates d'église . Ce fut seulement lorsqu'il prit ses fonctions de **Kantor** à **Saint-Thomas de Leipzig** , que Bach eut l'obligation de donner une cantate chaque dimanche (sur les 2ème , 3ème et 4ème dimanche de l'Avent et pendant la Carême) ainsi qu'à la Saint-Jean , à la Saint-Michel , à la fête de la Réforme et aux fêtes de Marie . Aussi est-ce seulement à l'époque de **Leipzig** qu'il commence à composer systématiquement des cantates constituant – si les renseignements fournis par le nécrologie sont exacts – un fonds de cinq cycles annuels de cantates correspondant à l'année liturgique . Ce faisant , il recourt parfois aussi à des oeuvres antérieures , de sorte que les cantates de ces cycles annuels ne virent pas toutes le jour à **Leipzig** . Durant ses deux premières années d'exercice à **Leipzig** , il vient à bout de deux cycles , le troisième se répartit sur les années 1725 à 1727 et se voit complété par des oeuvres de son cousin de **Meiningen** , **Johann Ludwig Bach** . Pour les deux derniers cycles annuels dont fait mention la notice nécrologique , il n'existe que peu de points de repère : la continuité cesse avant même l'année 1730 , du moins à ce que nous pouvons constater d'après les cantates parvenues jusqu'à nous , mais jusque dans les années 1740 Bach compose toujours de temps à autre des cantates isolées qu'il intègre aux cycles déjà existants . Les documents ou récits d'époque relatifs aux exécutions des oeuvres renseignent à ce sujet . c'est ainsi que la cantate **Wachet auf ruft uns die Stimme** , BWV 140 , écrite pour le 27ème dimanche après la Trinité de l'année 1731 fut rangée dans le cycle annuel des cantates sur Choral . Durant le temps qu **Bach** passa à **Leipzig** , seule l'année 1742 présente encore une fois un aussi grand nombre de dimanches après la Trinité . Il remania en cantates d'église quelques-unes de ses cantates profanes ou bien leur emprunta divers airs ou choeurs pour lesquels il fit écrire des paroles en conformité avec les sentiments exprimés par la musique . De cette manière , le choeur d'entrée **Jauchzet , frohlocket** , de l'Oratorio

de Noël (cantate pour le premier jour de Noël) reprend le chœur-titre **Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!** De la cantate d'anniversaire BWV 214 .

Deux des plus anciennes cantates de Bach conservées , **Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu Dir** , BWV 131 et **l'Actus Tragicus (Gottes Zeit ist der allerbeste Zeit)** BWV 106 diffèrent foncièrement des cantates postérieures . Elles consistent toutes deux en breves épisodes s'enchaînant les uns aux autres , les passages de solo doivent plutôt éter qualifiés d'ariosi que d'airs , les récitatifs y font entièrement défaut . C'est que les genres ayant servi de modèles à ces compositions ne sont pas les cantates de **Buxtehude** (comme pour la cantate BWV 4 à laquelle nous reviendrons) mais le concert spirituel et le motet , **l'Actus Tragicus** , composé pour une cérémonie funèbre , frappe par le choix de ses textes : citations de l'Ancien et le Nouveau Testament sont groupés et opposés au cantique de manière à ce que les éléments s'interprètent réciproquement . Dans de nombreuses musiques funèbres qui virent le jour à cette époque en Saxe et en Thuringie , pareil procédé s'était dégradé jusqu'à devenir un vulgaire artifice musical . Mais la cantate de **Bach** – à propos de laquelle **Alfred Dürr** parle à juste titre d'une **oeuvre géniale , telle que n'en réussissent que rarement les grands maîtres eux-mêmes et avec laquelle le jeune musicien de vingt-deux ans laisse tout d'un coup tous ses contemporains loin derrière lui** (Kantaten II , p.611 sq.) – s'élève , elle , bien au-dessus de la moyenne par la force expressive de la superposition des textes et de la citation instrumentale du cantique . Ce qui était , dans ce genre musical , une tradition très ancienne reçut un cachet personnel dans la structuration infiniment élaborée des détails et dans la forme . Avec une distribution instrumentale comprenant deux flûtes à bec et deux violes de gambe avec continuo dans la cantate BWV 106 ou encore hautbois , basson , violon , deux altos et continuo dans la cantate BWV 131 , **Bach** se situe , lui aussi , dans cette tradition (propre surtout à l'Allemagne du Sud) , dans laquelle c'est le registre intermédiaire (alto/ténor) et non supérieur des instruments à cordes qui est mis en valeur .

Les compositions datant de l'époque de **Weimar** révèlent pour la première fois chez Bach sa connaissance de la musique italienne , transmise probablement par le duc **Johann-Ernst de Saxe-Weimar** , lui-même compositeur à ses heures et dont **Bach** arrangea pour l'orgue deux concertos . Le duc rapporta vraisemblablement d'un voyage aux Pays-Bas des oeuvres de compositeurs italiens car ce fut peu après de son retour (en 1714) que naquirent les premières transcriptions effectuées par **Bach** d'ouvrages de **Vivaldi** imprimés en 1713 seulement . C'est sous son visage italien que l'orchestre à cordes constitue de plus en plus , dans les cantates , le fondement essentiel de la partie instrumentale . En 1714 apparaît dans la production de **Bach** le poète **Erdmann Neumeister** qui , désormais , détermine de manière décisive le type même de la cantate de **Bach** . À certains égards , l'histoire de la

cantate de **Bach** est dès lors aussi l'histoire du type de cantate forgé par **Neumeister**. **Bach** y utilise pour la première fois l'aria da capo de l'opéra italien, ainsi que le récitatif, tant secco (avec continuo seulement) qu'accompagnato (avec orchestre). **S'il me faut m'exprimer brièvement, une cantate n'est pas autre chose, pour la forme, qu'un fragment d'opéra, fait de stylo recitativo et d'airs**, déclare **Neumeister** dans le préface d'un recueil de textes de ses premières cantates **en ce qui concerne les airs, ceux-ci doiventtoujours posséder un sentiment, ou une morale ou quoi que soit d'autre qui leur appartienne bien en propre. Et à cet effet chacun peut choisir à son gré ce qui lui convient. Si l'on peut, dans un air répéter, sans que le texte perde son sens, ce qu'on appelle le capo, ou commencement, cela est d'un très bon effet musical** (de Phillip Spitta I, pp 467 et suivantes). Les cantates de **Neumeister** prévoient en règle générale deux groupes de récitatif et air d'inspiration littéraire ; le rôle de **Bach** a principalement consisté à ajouter le choral final, mais parfois aussi à exploiter dans la partie instrumentale, sans en utiliser les paroles, des cantiques religieux. Importante et significative est la manière dont il élargit les récitatifs par l'arioso, soit intercalé pour interpréter un mot-clef, soit développé à la fin.

La découverte et l'étude de la musique italienne ouvrent à **Bach** de nouveaux horizons. A la partie chantée viennent dorénavant s'ajouter, assez souvent, des instruments obligés dont le choix et l'utilisation gagnent de plus en plus en signification symbolique. Dans la cantate BWV 182, les instruments alternent encore fréquemment ; dans la cantate de Pentecôte **Erschallet, ihr Lieder** BWV 172 (1714) **Bach** utilise trois trompettes et timbales dans l'orchestre et l'air **O heiligste Dreifaltigkeit** est écrit pour basse, trois trompettes et continuo : le symbolisme sonore des instruments lié à la fanfare se voit revêtir une signification chrétienne. Le récitatif et l'air des cantates de **Bach** requièrent un haut degré de virtuosité de la part des chanteurs et des instrumentistes solistes, parfois aussi des exécutants du continuo, et renferment en plus du symbolisme instrumental un symbolisme thématique et figuratif. Dans la cantate **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** BWV 18, une de toutes premières composées sur un texte de **Neumeister**, divers mots du récitatif font déjà l'objet d'un commentaire explicatif recourant au symbolisme musical.

En s'ouvrant aux idées et à l'inspiration de la musique italienne et en les reliant, par un processus d'assimilation, à ses propres besoins expressifs, **Bach** ne parvient pas d'emblée à l'équilibre et à la maturité des cantates de **Leipzig**, dans lesquelles un air ou un duo sont toujours précédés d'un récitatif. Dans les premières compositions du genre, on trouve souvent une succession d'airs dépourvus de récitatifs de transition (BWV 182, 172, 12), mais aussi une succession de récitatifs (BWV 18) ; **Bach** pratique aussi, depuis le type de cantate mis au point par **Neumeister**, l'alternance régulière récitatif-air (BWV 61 et la cantate de

soliste BWV 199) . La clarification de la structure formelle d'ensemble, souvent liée à une symétrie des numéros autour d'un morceau central , est un aspect caractéristique de nombreuses cantates de **Leipzig** . Un autre moyen important pour l'articulation de la forme consiste à encadrer un ou deux groupes de récitatif – air (éventuellement duo) par un numéro de forme libre en introduction et par le choral final . **Bach** ayant disposé à **Leipzig** d'une excellente chorale , ce sont surtout les chœurs d'ouverture qui gagnent à cette époque en envergure et en diversité formelle . Certaines formes provenant de la musique instrumentale se voient modifiées pour devenir des morceaux avec chœur en passant dans le genre de la cantate . La forme de l'ouverture française , déjà utilisée symboliquement à **Weimar** pour la cantate du premier dimanche de l'Avent (qui marque le début de l'année liturgique) **Nun komm, der Heiden Heiland** BWV 61 , est par exemple reprise dans les cantates 20 et 97 . Le chœur d'entrée de la cantata **Christ unser Herr zum Jordan kam** BWV 7 (1724) est pour ainsi dire un mouvement de concerto de violon , si l'on compare respectivement les sections avec chœur et violon solo et les sections orchestrales intermédiaires avec l'alternance entre passages solo et tutti d'un concerto . On est frappé à cet propos de la ressemblance de cette partie du solo , dans son style figuratif typiquement violonistique , avec la partie solo du premier mouvement du **Concerto pour violon en la mineur** , de **Bach** .

Lorsque **Bach** se mit à composer des cantates , la paraphrase du choral au sein de la cantate n'était plus guère courante . Le vieux **Buxtehude** avait mené à terme son type de cantate , les compositeurs plus jeunes se détachaient de plus en plus du cantique ou du choral pour réaliser , dans des formes plus libres et des mélodies qu'ils inventaient sur des paroles nouvelles , leurs propres conceptions . Dans la composition musicale , le cantique n'était pratiquement plus que le fondement de la musique d'orgue correspondante . On trouve en revanche , dans la tradition de l'Allemagne centrale , et tout spécialement dans la tradition leipzigoise des XVIIe et début XVIIIe siècles , des nombreux exemples montrant que les prédicateurs prenaient souvent le cantique dominical pour base de leur prêche , ceci parce que les textes de prêche restaient les mêmes pendant des dizaines d'années ; il est probable , sans qu'on le puisse le prouver , que **Bach** , en collaboration avec un théologien , travailla de manière à ce que , dans presque toutes les cantates sur choral d'un cycle annuel basées sur le même cantique dominical , la musique correspondit à la catégorie du sermon sur ce cantique . Les cantates sur choral révèlent avec une netteté particulière les rapports de **Bach** avec la tradition et , en même temps , la façon dont il développa et étendit les types traditionnels . La Cantate **Christ lag in Todesbanden** BWV 4 date encore de l'époque de **Mühlhausen** . L'œuvre ressemble formellement aux cantates de choral de **Buxtehude** par la façon dont , après une brève sinfonia d'introduction , chaque strophe est composée pour une formation différente . A l'encontre de

Buxtehude , **Bach** renonce à la ritournelle entre les strophes mais , dans la première strophe , il ajoute au style motet du chœur un revêtement contrapuntique fort vivant , à la manière des partitas d'orgue des dernières décades du XVIIe siècle . Dans les autres strophes , la mélodie du cantique est nettement identifiable , même si le type d'écriture varie d'une strophe à l'autre . Dans la cantate BWV 137 , **Lobet den Herren** , le texte original du cantique st una fois encore maintenu tel quel dans toutes les strophes , mais **Bach** en a usé avec infiniment plus de liberté dans cette cantate leipzigoise , en transformant plusieurs strophes en morceaux de type aria et avec instruments obligés . Sur le modèle du type de cantate de **Neumeister** inspirée de l'Écriture sainte , les cantates sur choral de **Leipzig** se font pour règle générale de conserver les paroles des première et dernière strophes du cantique , tandis que les strophes intermédiaires sont remaniées en récitatifs et en airs . Alors que récitatifs , airs et choral final sont analogues aux numéros des cantates sur d'autres textes , les compositions sur la première strophe du texte présentent un intérêt particulier . Le chœur d'entrée de la cantata **Herr Christ , der einige Gottessohn** , BWV 96 offre le type de composition le plus employé par **Bach** : la mélodie du cantique est chantée par une voix du chœur (ici un alto) avec laquelle les autres voix sont conduites en polyphonie et commentent au moyen du symbolisme musical quelques mots isolés , mais sont , par leurs motifs , indépendantes du **Cantus firmus** . La composition pour chœur est incorporée à un morceau orchestral en soi autonome , qui fournit également les interludes entre les versets du choral . Génériquement , ce type dérive du prélude de choral et du choral d'orgue , autrement dit **Bach** a transféré à la cantate la tradition du choral d'orgue et l'a développée , car le chœur est un motet indépendant écrit sur le thème d'un cantique , dans le sens où on comprenait ce genre à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècles .

Dans la cantate **Wachet auf , ruft uns die Stimme** BWV 140 (1731) le Christ est , selon les paroles du cantique , le fiancé et l'âme (du croyant) la fiancée . Avec le chœur d'entrée traité en fantaisie de choral , dans une transcription analogue à celle décrite ci-dessus , avec le N° 4 constitué par un air de ténor (cantique) et avec le choral final (N° 7) , toutes les strophes du texte sont conservées ; à titre de complément , on a recouru , dans l'esprit du dialogue , à des passages de l'Ancien et du Nouveau Testament pour les récitatifs (N° 2 , N° 5) et les duos (N° 3 , N° 6) . Le dialogue , en tant que genre musical fut introduit en 1644 par **Andreas Hammerschmidt** et servait de référence à la représentation personnifiée de données religieuses , tout particulièrement à l'entretien de Dieu avec l'âme humaine . Les deux duos de la cantate sont remarquables **Wenn kömmt du , mein Heil** allie au type du duo d'amour de l'opéra baroque l'aspiration du croyant au salut , énoncée sur un ton mélodique et expressif qui est également celui du grand air **Erbarme dich** , de la **Pasión selon Saint-Matthieu** , avec lequel le duo a aussi en commun le violon solo . Dans le second duo **Mein Freund ist**

mein , le sentiment d'ardeur amoureuse assouvie – avec hautbois comme instrument soliste – est devenu un duo d'amour introverti ; dans les deux cas , **Bach** s'est servi des formes de l'opéra qui étaient à cette époque parfaitement au point , mais grâce à son approfondissement de l'expression et au choix des instruments obligés , il a conféré aux deux duos un sens symbolique supplémentaire , car le violon obligé est toujours rattaché chez lui à l'être humain , les bois par contre au principe divin . La cantate **Ich geh und suche mit Verlangen** BWV 49 a été qualifiée de dialogus par **Bach** lui-même qui a fait de Christ (basse) et de l'âme (soprano) le fiancé et la fiancée . Le numéro final de la cantate repose sur la 7e strophe du cantique **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** publié en 1599 sous le titre **Ein geistliches Brautlied** (chant nuptial spirituel) , avec **Wachet auf ruft uns die Stimme** en appendice d'un traité d'édification depuis longtemps tombé dans l'oubli . Dans les deux cantates , **Bach** a suivi le sujet théologique du texte et a obtenu par l'analogie du duo d'amour et par l'intériorisation de celui-ci une nouvelle dimension expressive .

L'utilisation des instruments solistes dans les cantates de Bach est remarquable , ceux-ci ne cessant d'alterner suivant les possibilités pratiques dont le musicien disposait . C'est ainsi que les parties d'orgue obligé qui se présentent à partir de l'année 1726 étaient destinées au jeune **Friedmann** , alors âgé de seize ans . **Bach** disposait du concours du célèbre musicien municipal **Reiche** comme trompette . Alors que Bach , à **Coethen** , écrivit ses premières œuvres concertantes pour flûte traversière (Suite en si mineur , 5^e Concerto brandebourgeois) , à **Leipzig** il n'utilise plus d'abord , à partir de 1724 , que des flûtes à bec , et par la suite le plus souvent la flûte traversière , ayant manifestement trouvé alors un exécutant convenable . En cela , comme dans les formations comportant des instruments sortant du commun – oboe da caccia , violoncello piccolo pourvu d'une 5e corde sur la suggestion de **Bach** et dont les parties sont également jouables sur la viola pomposa elle-même conçue par **Bach** (ex. BWV 6 , 41 , 49 , 180) – se montre son intérêt pour la nouveauté mais aussi son esprit éminemment pratique . Quelques cantates contiennent en guise d'introduction un numéro instrumental dont le modèle provient des propres concertos de soliste , d'autres compositions (par exemple du prélude de la **Partita en mi majeur pour violon seul** dans la cantate BWV 29) ou plus généralement du principe concertant .

La multiplicité et la richesse qui caractérisent , tant dans le domaine vocal qu'instrumental , les cantates de **Bach** ne sont pas tellement , après une période d'apprentissage et de maturation d'expériences une question de développement au sens de perfectionnement , elles reposent plutôt sur le déploiement de nombreuses possibilités formelles et expressives , à partir d'une réflexion critique sur les traditions musicales et d'une ouverture au renouvellement international .

00 – DONNÉES BIOGRAPHIQUES

Sur des paroles de **Georg Christian Lehms** , appartient à la troisième année de cantates de **Leipzig** et fut composée pour le 13 janvier 1726 . Le texte se réfère à l'évangile sur Jésus au temple et revêt la forme , très populaire depuis le 17ème siècle , d'un dialogue entre Jésus et l'Âme . L'abandon de Dieu et la consolation en Dieu , conçus comme les deux situations existentielles fondamentales , créent la tension intérieure du texte .

Le premier air , sur le modèle de mouvement lent de concerto , est d'une beauté exceptionnelle . Au dessus des brefs accords du quatuor , soprano et hautbois dialoguent en amples lignes mélodiques richement ornementées .. **Tandis** que l'air central , pour basse , avec sa partie de violon d'une grande virtuosité , est encore empreinte d'une profonde gravité (on remarquera les **assombrissements** harmoniques sur les mots **betrübter Geist** (esprit affligé) , le duo final revêt des accents de joie sereine , presque exubérante . . Le choral final , sur la douzième strophe de **Weg , mein Herz , mit den Gedanken** (Laisse , ô mon coeur , ces pensées) de **Paul Gerhardt** et sur la mélodie de **Freu dich sehr , o meine Seele** (Réjouis-toi , mon âme) n'était pas prévu par l'auteur des paroles , il a été ajouté par **Bach** .

01 – AIR

Bien-aimé Jésus , objet de mes désirs ,
Dis-moi où je puis te trouver !
Dois-je te perdre aussi vite
Et ne plus te sentir auprès de moi ?
Ah, mon soutien , réjouis-moi ,
Laisse-moi t'éteindre au comble de la félicité .

02 – RÉCITATIF

Pourquoi donc me cherches-tu ? Ne sais-tu pas que je dois
Être dans ce qui est de mon père ?

03 – AIR

Là , en ce lieu de mon père ,
Un esprit affligé me trouve .
Là tu peux me trouver sûrement
Et unir ton coeur à moi
Car ce lieu est ma demeure .

04 – RÉCITATIF

Ah, Dieu saint et grand , ke veux alors
Auprès de toi
Chercher constamment consolation et assistance .
Si tu maudis les futilités de ce monde
Et que tu viennes uniquement en cette demeure
Alors tu pourras vivre ici-bas et là-haut .
Que ta demeure est aimable , Seigneur, puissant Sabaoth
Mon esprit aspire ardemment
A ce qui ne resplandit qye dans ta demeure
Ma chair et mon âme se réjouissent
Dans le Dieu vivant :
Ah , Jésus , mon coeur n'aime que toi pour l'éternité .
Ainsi tu peux être heureuse
Lorsque le coeur et l'esprit sont enflammés d'amour pour moi .
Ah , cette parole qui maintenant arrache déjà mon coeur aux frontières de
Babel
Je l'enferme avec dévotion dans mon âme .

05 – AIR (DUO)

Maintenant disparaissent tous les tourments,
Maintenant disparaissent plaintes et douleurs .
Maintenant je ne veux plus t'abandonner .
Et je veux te tenir constamment enlacée ,
Maintenant mon coeur se réjouit
Et il peut dire , rempli de joie
Maintenant disparaissent tous les tourments ,
Maintenant disparaissent plaintes et douleurs .

06 – CHORAL

Mon Dieu , ouvre-moi les portes
De cette grâce et de cette bonté ,
Fais-moi en tout temps et en tous lieux
Goûter ta douceur !
Aime-moi et stimule-moi
Afin que de nouveau , aussi bien que je le puis ,
Je t'embrasse et je t'aime
Et surtout que je ne t'afflige plus jamais .

COLECCIÓN DE CANTATAS

DE

J . S . BACH

CANTATA BWV 032

3ª EDICION

TEXTOS EN INGLÉS

PAGINAS : 034 - 041

MUSICAL DEVELOPMENT IN BACH'S **CANTATAS**

*The rate at which Bach produced cantatas depend upon the tasks of this particular professional posts , the musical design of those he composed reflects his attitude toward contemporary music and the possibilities he had for their performance .As organist in **Mühlhausen** (1707 – 08) and at the court of **Weimar** (1708 – 1714) , he composed sacred and secular cantatas for various occasions . Beginning in March 1714 one of his duties as orchestra leader in **Weimar** was to perform one church cantata each month , while as court orchestra conductor at the Calvinist court in **Cöthen** (1717 to April 1723) he merely wrote cantatas of homage , there being no opportunity to perform church cantatas . It was not until he took over the cantor's duties at the church of **St. Thomas** that Bach was obliged to perform a cantata every Sunday (except for the Second , Third and Fourth Sundays in Advent , and in Passiontide) , on the feast days of St. John ,St.Michael and of the Reformation , as well as the three days of Our Lady . Thus it was only during his tenure in **Leipzig** that he began to compose cantatas systematically and , if his obituary is correct , to create a fund of five annual cycles based upon the church year . In this respect , he also had recourse to earlier works , so that not all the cantatas of an annual cycle were composed in **Leipzig** . In the first two years of his official **Leipzig** post he wrote two annual cycles , composition of the third being spread over the years from 1725 – 1727 and supplemented by performances of works by **Johann Ludwig Bach** , his nephew in **Meiningen** .*

*There are only a few clues concerning the last two annual cycles mentioned by the obituary writer . The continuity broke off even prior to 1730 , as far as can be deduced from historical sources , but even well into the 1740s **Bach** was still composing individual cantatas and classifying them among the existing annual cycles . Information handed down regarding their performances is not very illuminating in this respect . For instance , **Wacht auf , ruft uns die Stimme** (BWV 140) for the 27th Sunday after Trinity , was composed at 1731 and incorporated into the annual cycle of the chorale cantatas . During **Bach's** tenure in **Leipzig** a year with that many Sundays after Trinity only occurred once again in 1742 . He rearranged some of his secular cantatas entirely as church cantatas , or took from them individual arias or choruses to which he had texts prepared to correspond with the musical emotion . Thus the introductory chorus of the Christmas Oratorio (cantata for Christmas Day) **Jauchzet , frohlocket** . is based upon the chorus **Tönet , ihr Pauken! Erschallet , Trompeten!** From the gratulatory cantata of the same name , BWV 214 .*

*Two of the earliest surviving **Bach's** cantatas , **Aus der Tiefe rufe ich , Herr , zu dir** , (BWV 131) and **Actus tragicus (Gotts Zeit ist die***

allerbeste Zeit , BWV 106) fundamentally differ from the later cantatas ; formally both consist of brief sections which merge into one another . The solo parts can be described more as arioso than short arias , while recitatives are altogether lacking . The genre models are thus not **Buxtehude's** cantatas (as in Cantata N° 4 discussed below) , but the sacred concerto and the motet . **Actus tragicus** composed for a funeral , is conspicuous for this choice of text : quotations from the Old and New Testaments are grouped and contrasted with the church hymn in such a manner that the elements reciprocally interpret one another . Works of this nature , written in **Saxony** and **Thuringia** as numerous funeral compositions were , had degenerated to the level of artisan's handwork . **Bach's** works was rightly described by **Alfred Dürr** as **a work of genius , which even great masters only seldom manage to achieve , and with which the 22-years-old at one below left all this contemporaries far behind** . The work stands out far above the average because with the grouping of the texts and the instrumental citation of the hymn to the sung Bible text , it takes on a strongly expressive stratification . What , from the point of view of the genre , was a long exercised tradition , now received **Bach's** own hallmark of style evident in the consistent throughconstruction of the details and in the distinctive formal disposition . In the instrumental scoring for two recorders and two violas **da gamba** , with continuo , in Cantata BWV 106 and oboe , bassoon , violin , two violas and continuo in BWV 131 , **Bach** also observed the older (and above all Southern Germany) tradition of emphasizing with the strings the middle and not the violin register .

Bach's familiarity with the Italian music made itself felt for the first time in the compositions of the **Weimar** period , the knowledge presumably passed on to **Bach** by the Duke **Johann-Ernst of Saxe-Weimar** , who also composed music and for whom **Bach** arranged two concertos for organ . Evidently the young duke brought back works by young Italian composers from a visit to the Netherlands , for soon after his return (1714) **Bach** wrote his first arrangements of works by **Vivaldi** , though they had just appeared in print a year earlier . Similarly , to an increasing degree the basis of the instrumental parts in the cantatas became the string orchestra , a marked element in Italy . In 1714 the poet **Erdmann Neumeister** made his appearance in **Bach's** works , and from them on fundamentally determined the outward form of **Bach's** cantatas . To a certain extent , from that point , the history of **Bach** cantatas is also the history of **Neumeister** type of cantata . For the first time **Bach** now used the **da capo** aria of Italian opera , as well as the recitative , both as **secco** (supported only by the continuo) and as **accompagnato** (with orchestral accompaniment) . **If I were to explain it briefly , a cantata looks no different from an opera made up of stilo recitativo and arias** , wrote **Neumeister** in a foreword of a text edition of early cantatas (1704) . He also said : **as far as the arias are concerned , these should..... contain an emotion , or a moral , or some other special element**

*within them . And for this purpose one can choose according to one's wish a suitable genus . If one can repeat in an aria the so-called **Capo** , or the beginning, in a complete meaning , then the music is quite pleasing (Philipp Spitta) . As a rule , **Neumeister's** cantatas provide for two pairs of freely written recitatives and arias ; **Bach** had above all added the concluding chorus , but also occasionally arranged church hymn tunes in the instrumental part . An important aspect is his expansion of the recitative by way of arioso inserts to interpret single works , or by concluding with an arioso .*

*The preoccupation with Italian music opened up for **Bach** a new field of musical design . He then frequently added to the singing voice in the aria obbligato instruments , the selection and application of which took on a growing symbolic significance . In Cantata BWV 182 the instruments still frequently change . In the **Whitsuntide** cantata **Erschallet ihr Lieder** , BWV 172 (1714) , **Bach** uses three trumpets and kettledrums in the orchestra . The aria **O heiligste Dreifaltigkeit** is scored for bass , three trumpets and continuo , the tone symbolism of the instruments in conjunction with signal-like motifs being reconstrued in the Christian sense . The recitative and aria in **Bach's** cantatas demand a high degree of virtuosity on the part of singers and solo instrumentalists , occasionally also of the continuo player , and in addition to the instrumental symbolism also encompass motif and figure-oriented elements . In **Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt** ,(BWV 18) one of the earliest cantatas based on a text by **Neumeister** , individual words in the recitative are interpreted in tone symbols .*

*By being receptive to inspirations from Italian music and letting them serve his own expressive intentions , **Bach** had not yet discovered that mature and well-balanced style of the **Leipzig** cantatas in which a recitative in each precedes an aria or a duet . In the early cantatas we frequently encounter arias without recitatives as intermediate links (for instance BWV 182 , 172 and 12) , but also the inclusion of recitatives (BWV 18) . In addition , from the time of his first use of the **Neumeister** type of cantata , he also incorporated the regular alternation of recitative and aria (BWV 61 , and in the solo cantata BWV 199) . Clarification of the overall formal design , frequently combined with a symmetrical arrangement of the movements around a central one , is characteristic of many **Leipzig** cantatas . Another significant feature of the formal structure is the enfolding of one or two pairs of recitatives and arias (or a duet) by a free movement at the beginning and the concluding chorus respectively . In view of the fact that **Bach** had a good choir at his disposal in **Leipzig** , the introductory choruses in particular gained in significance and formal diversity . The forms of instrumental music were amended and reinterpreted as movements with choruses, for the cantata . The form of the French overture , already used in **Weimar** in a symbolic sense , to the cantata **Nun komm , der Heiden Heiland** , (BWV 61) , written for the First Sunday of Advent (beginning of the church year) , is taken up again*

for instance in Cantatas BWV 20 y 97 . The introductory chorus to **Christ unser Herr zum Jordan kam** . BWV 7 (1724) is formally very similar to a violin concerto movement . The parallel structure is found by placing the choral sections accompanied by the solo violin side by side with the solo episodes of a concerto and by likening the instrumental interludes to the tutti parts of a concerto . A conspicuous aspect here is the similarity in the figural , violin-style arrangement of the violin part with the solo passage in the first movement of **Bach's** Violin Concerto in A minor .

When **Bach** started to compose cantatas , the chorale arrangement in cantatas had practically ceased to be commonly practised . The elderly **Buxtehude** carried on with his kind of cantata to the end , while younger composers increasingly turned away from the church hymn in order to realize their ideas in freer forms and self-created melodies to new texts . As far as composition was concerned , the church hymn was essentially confined to serving as the basis for correspondign organ music . On the other hand , in the Central Germany , and specifically the **Leipzig** tradition in the seventeenth and early eighteenth centuries , there are numerous examples indicating that an account of the fact that sermon texts remained the same for decades , clergymen often also used the Sunday hymn aas the basis for the sermon . It is probable , although impossible to prove , that **Bach** collaborated with a theologian in such a manner that with regard to the almost complete annual cycle of the chorale cantatas , which applied to the appropriate Sunday hymn , the musical interpretation was allotted to the hymn sermon . **Bach's** attitude towards tradition , and at the same time his own expansion of traditional forms , becomes specially apparent in the chorale cantatas **Christ lag in Todes Banden** , BWV 4 , goes back as far aas the **Mühlhausen** period . The work is similar in shape to **Buxtehude's** chorale cantatas in the sanse that , following a brief Sinfonia , it is set verse by verse with alternating scoring . Unlike **Buxtehude** , **Bach** forgoes using the ritornello between the verses , but in the first verse adds to the motete-like setting of the chorus an intrinsically animated contrapuntal tier in the style of the organ scores of the late seventeenth century . In the other verses the hymn melody is very clearly maintained , although the manner of setting varies from one verse to the next . in **Lobet dem Herren** ,(BWV 137) the hymn text is again retained trthroughout all the verses , although in this **Leipzig** cantata **Bach** treated the melody far more freely , and at the same time rearranged individual verses as aria-like movements with obbligato instruments . On the model of the **Neumeister** cantata type based on bible texts , the rule for the **Leipzig** chorale cantatas became retention of the original text of the first and last hymn verses . Whereas recitatives , arias and concluding chorus accord with the appropriate movements in cantatas based on other texts , the musical arrangemente of the first verse of the text is of interest . The introductory chorus of **Herr Christ , der einige Gottessohn** (BWV 96) reveals the type which **Bach** preferred : the hymn melody is sung by a choir voice (in this case the

alto) while the other voices interpret individual words in a polyphonic texture through the use of tone symbolism . The motifs used contrapuntally remain distinct from the **cantus firmus** line . The choral setting is embedded in an independent orchestral movement which supplies the interludes between the lines of the chorale . By the nature of this genre , this type of setting is derived from the chorale prelude and organ chorale : in other words , **Bach** transferred the tradition of the organ chorale to the cantata and expanded it , for the choral setting within the sixteenth and seventeenth century sense is an independent hymn motet .

In **Wachet auf , ruft uns die Stimme** (BWV 140) (1731) the basis of the hymn is Christ as the bridegroom , and the soul (of the believer) as the bride . With the introductory chorus as a choral fantasía , in a similar rendering to that described above , the fourth movement as a tenor aria (hymn) and the concluding chorus (seventh movement) all the text verses have been retained . Supplementing this in the sense of the dialogue , texts from the Old and New Testaments have been incorporated as recitatives (N° 2 and 5) and duets (N° 3 and 6). The dialogue is a musical genre was introduced on 1644 by **Andreas Hammerschmidt** and served primarily to personify representation of religious incidents , in particular , **God's** conversations with the soul of man . The cantata's two duets are noteworthy , **Wenn kömmt du , mein Heil** takes the demand for salvation of believer in a melodiously expressive attitude , such as is also contained in the grand aria **Erbarme dich** from the St. Matthew Passion , and with which the duet has the violin in common as a solo instrument , and places it in close proximity with the love duet of the baroque opera .In the second duet **Mein Freund ist mein** , the emotion of love's yearning fulfilled (with the oboe as the soloist instrument) has become an introverted love duet . In both cases **Bach** made use of the formal opera style which was fully developed at that time . However , by way of its more pronounced expression and the choice of obbligato instruments , he gave both an additional symbolic sense , for with **Bach** the obbligato violin is always applied in connection with mankind and the woodwind in connection with the divine . **Bach** himself described **Ich geh und suche mit Verlangen** (BWV 49) as a dialogue , Christ (bass) as the bridegroom , the soul (soprano) as the bride . The concluding movement of the cantata is based upon the seventh verse of the hymn **Wie schön leuchtet uns der Morgenstern** , which **Philipp Nicolai** had published in 1599 as a **sacred bride song** in the supplemento to a long since forgotten religious tract , together with **Wachet auf , ruft uns die Stimme** . In both cantatas **BACH** penetrates the theology of the text and by transferring the love duet into a spiritual realism successfully arrived at a new dimension of expression .

In **Bach's** cantatas the use of solo instruments is remarkable , and frequently brought about adjustments directly related to practical possibilities . For instance , the obbligato organ passages which began to

appear in cantatas in 1726 were intended for **Bach's** son **Friedemann**, who was sixteen years old at that time. The famous town council musician **Reiche** was available as the trumpeter. In **Cöthen** **Bach** wrote the first concertante works for transverse flute (B-Minor Suite, Brandenburg Concerto N° 5) while in **Leipzig** he at first used only recorders, and then from 1724 on more frequently turned to the transverse flute; evidently he had by then found a suitable player. In this respect, as well as in the scoring for unusual instruments (the oboe **da caccia** and the **violoncello piccolo** are two examples; this higher-pitched cello was fitted with a fifth string by **Bach's** suggestion whereas its part can also be played on the **viola pomposa** designed by **Bach** himself, can be seen in BWV 6, 41, 49 and 180). **Bach's** interest in new developments becomes amply clear while also showing us how eminently practical he was with innovations. Some cantatas contain an introductory instrumental movement which often originated in his own solo concertos or in other movements (e.g. the Prelude of the **Partita in E Major for solo violin**, BWV 29) or generally maintain a concertante stylistic approach.

The diversity in **Bach's** cantata works, both in this vocal and instrumental writing, following a period of learning and gathering experience, is not development **per se** in the sense of improving, but is based upon the development of innumerable possibilities pertaining to form and expression, of assessing his own national tradition while being aware of international trends. It is a part of **Bach's** greatness that the cantatas reach out beyond the commission character, and, despite all consideration for practical conditions, maintain their artistic freedom.

00 – BIOGRAPHICAL DATA

Based on a text by **Georg Christian Lehms** , belongs to the third **Leipzig** cantata cycle by **Bach** and was composed on January 13 , 1726 . The text is linked to the reading of the Gospels on the 12-year-old Jesus in the temple and features the form , popular since the 17th century , of a dialogue between Jesus and the soul . It draws its inner tension from the conditions of being ostensibly forsaken by God and consolation in God , which are understood to be the basic situations of human existence .

The introductory aria , arranged on the pattern of a slow concerto movement , is of exceptional beauty : Superimposed on short string chords , the oboe and soprano produce in concertante form widely-spanning , richly-ornamented arcs of melody . Whereas the center (bass) aria with its almost virtuoso violin part is still pervaded with deep gravity (note the harmonic gloominess on **betrübet Geist** – troubled soul) , the final duet strikes up notes of inconcluded , almost exuberant joy . The final chorale , the 12th verse of the hymn **Weg , mein Herz , mit den Gedanken** (Away , my heart , with such thoughts) by **Paul Gerhardt** (melody : **Freu dich sehr , o meine Seele** – Rejoice greatly , o mein Soul) , was not provided for in the text , but was added by **Bach** .

01 – ARIA

Dearest Jesus , sore I need Thee ,
Tell me you , where art Thou gone ? Oh , where ?
Wilt Thou be no more beside me ?
Wilt Thou now no longer guide me ?
Ah, my Lord , rejoice Thou me .
Let me joyfully embrace Thee .

02 – RECITATIVE

How now ? how now is it that ye sought me ?
Wist ye not , wist ye not that I must be
Must be about my Father's business ?

03 – ARIA

Here my Father God abideth ,
Here is peace and consolation ,
And from me no separation ,
Here have I my dwelling place .

04 – RECITATIVE

*Ah , sanctified and mighty God ,
For Thee I yearn , to Thee I turn
For constant help and inspiration .
Forswear thou then the world's temptation ,
To earthly pleasure bid Farewell ,
And come with me in Heav'n to dwell .
How lovely is Thy dwellingplace , O Lord ,
O Thou Lord of Hosts !
My soul doth long , yea faint ,
To see the courts of God the Lord .
My heart , my body crieth out
For Thee, the living God .
Ah , Jesus , I will cherish Thee for evermore .
A happy day for thee
That day will be
When heart and soul are fired with love for me .
Ah ; this command , that bids me now
From Babel's vanities to part .
Devotedly I hold
Enshrined within my heart .*

05 – ARIA (DUET)

*Gone is sorrow , gone is sadness ,
Gone is anguish , woes and pain
Never , never will I leave Thee ,
In my heart will I receive Thee .
Now my heart is glad again ,
Sing you now with joy and gladness :
Gone is sorrow , gone is sadness ,
Gone is anguish , woes and pain .*

06 – CHORALE

*Open , Lord , to me the portals
Of Thy goodness and Thy grace ,
Let me taste Thy tender sweetness
Ev'ry hour , in ev'ry place ;
Love me Lord , and day by day
Guide me that , as best I may ,
In my heart I shall receive Thee ,
Nor do aught amiss to grieve Thee .*

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

DUETO Nº 05

PARTITURA DE DIRECCION

PAGINAS : 044 – 065

INTERPRETES DE LAS OBRAS

DE LA

CANTATA BWV 032

- ***Solistas de la Tölzer Knabenchor y
Walter Gampert , sopranos***
- ***Max von Egmond , bajo***
- ***Knabenchor Hannover***

Director : HEINZ HENNIG

- ***Wiener Sängerknaben - Chorus
Viennensis***

Director : HANS GILLESBERGER

Leonhardt Consort

Director : GUSTAV LEONHARDT

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - DUETO N° 5 (3ª ED.)

J.S.BACH

1 *forte* 2 3

Violín I

forte staccato sempre

Violín II

forte staccato sempre

Viola

forte

Cont.

Antonio Cruz Sánchez

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - DUETO N° 5 (3ª ED.)

J.S.BACH

1 *forte* 2 3

Oboe

tr

Sopranos

Bajos

Antonio Cruz Sánchez

Antônio Carlos
Pinheiro

4 5 6

Handwritten musical score for a piece by Antônio Carlos Pinheiro. The score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 4-5-6) contains musical notation in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a trill (tr) in measure 5. The second and third systems also contain musical notation, with the third system featuring more complex rhythmic patterns. The piece is signed 'Antônio Carlos Pinheiro' at the top center.

4 5 6

Handwritten musical score for a piece by Antônio Carlos Pinheiro. The score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 4-5-6) contains musical notation in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a trill (tr) in measure 5. The second and third systems are empty staves. The piece is signed 'Antônio Carlos Pinheiro' at the bottom center.

Antônio Carlos
Pinheiro

Handwritten: *Antonia*
Armenian

7 8 9

Musical score for measures 7, 8, and 9. The first staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes in measure 7, transitioning to eighth and quarter notes in measures 8 and 9. The second, third, and fourth staves provide harmonic accompaniment with various note values and rests.

Handwritten: *Antonia*
Armenian

7 8 9

Musical score for measures 7, 8, and 9. The first staff contains a simple melodic line. The second, third, and fourth staves are empty, indicating rests for those parts.

10 11 12

Antonio Pérez
piano

piano

piano

piano

This block contains a musical score for measures 10, 11, and 12. It is a piano section with four staves. Measure 10 features a complex rhythmic pattern in the first staff. Measures 11 and 12 show a more straightforward melodic and harmonic progression across all staves. The tempo is marked 'piano'.

10 11 12

Antonio Pérez

Ya se van to-dos los ma - - -

S

Ya se van to-dos los

B

This block contains a musical score for measures 10, 11, and 12, featuring vocal parts. Measure 10 has a complex rhythmic pattern in the first staff. Measures 11 and 12 show a vocal melody with lyrics. The lyrics are 'Ya se van to-dos los ma - - -' and 'Ya se van to-dos los'. The vocal parts are marked with 'S' and 'B'.

*Antonio
Gutiérrez*

13 14 15

*Antonio
Gutiérrez*

13 14 15

les A -yes, due- los ya se van

ma - - - - les A -yes, due- los ya se

Quiero darte

16 17 18 forte

forte
forte
forte

Detailed description: This block contains a musical score for three systems of staves. The first system has four staves (treble and bass clefs). The second system has three staves (treble clef). The third system has four staves (treble and bass clefs). Measures 16 and 17 are marked with measure numbers in boxes. Measure 18 is marked 'forte'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Quiero darte

16 17 18 forte

ya se van Ayes Due - los ya se van
van Ya se van Ayes Due los ya se van

Detailed description: This block contains a musical score for three systems of staves, similar to the first block. It includes lyrics written below the staves. The lyrics are: 'ya se van Ayes Due - los ya se van' on the top staff and 'van Ya se van Ayes Due los ya se van' on the bottom staff. Measures 16, 17, and 18 are marked with measure numbers in boxes. Measure 18 is marked 'forte'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten signature: *Antonio Díaz*

19 20 21

Handwritten signature: *Antonio Díaz*

19 20 21

22 piano

23

24

Handwritten signature: Agustín Cruz

22

23

24 piano *tr*

Handwritten signature: Agustín Cruz

Ya se van to dos los ma-les A yesdue los ya se

S

Ya se van to dos los ma-les tan tos ma - les A yesdue los ya se

B

25 26 27

Antonio
Goetz

This block contains the instrumental musical score for measures 25, 26, and 27. It is written for four staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A handwritten signature 'Antonio Goetz' is written above measure 26.

25 26 27

Antonio
Goetz

This block contains the musical score for measures 25, 26, and 27, including vocal lines with lyrics. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the vocal staves. A handwritten signature 'Antonio Goetz' is written above measure 26.

van Ya se van to dos los ma les tan tos ma les A yes due los ya se

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se

*Quinto
Quinto*

28 29 30

This block contains an instrumental musical score for measures 28, 29, and 30. The music is written for four staves (treble and bass clefs). Measure 28 features a complex, fast-paced melodic line in the upper staves. Measures 29 and 30 continue this melodic development with various rhythmic patterns and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

*Quinto
Quinto*

28 29 30

This block contains a vocal musical score for measures 28, 29, and 30, including lyrics. The music is written for three staves (treble and bass clefs). The lyrics are in Spanish and are repeated across the measures. Measure 28 includes a vocal entry marked with a 'tr' (trill) symbol. Measures 29 and 30 continue the vocal melody with various rhythmic patterns and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se van Ya se van to dos los

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se van

Antony Green Lanz

31 32 33

This block contains the instrumental part of a musical score for measures 31, 32, and 33. It is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 31 shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 32 features a more complex, rapid sixteenth-note passage. Measure 33 continues with a similar fast-paced melodic line. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Antony Green Lanz

31 32 33

This block contains the vocal part of the musical score for measures 31, 32, and 33. It is written for two staves: a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 31 has a whole rest in the treble staff and a vocal line in the bass staff. Measure 32 and 33 feature a vocal line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The lyrics are written below the staves: "ma les A yes due los ya se van Ya - - se van A yes" on the top staff and "Ya se van to dos los ma - - - les A yes due los" on the bottom staff. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

34 35 36

*Antonio
García
1911-1981*

This block contains an instrumental musical score for measures 34, 35, and 36. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 34 features a complex melodic line in the first treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass. Measure 35 continues the melodic development. Measure 36 shows a continuation of the bass line. A handwritten signature 'Antonio García' with the dates '1911-1981' is written above measure 35.

34 35 36

*Antonio
García
1911-1981*

This block contains a musical score for measures 34, 35, and 36, featuring vocal lines and lyrics. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal staves. Measure 34: 'due los ya se van Ya se van'. Measure 35: 'Ya se van Ay due los ya se'. Measure 36: 'Ya se van Ay due los ya se'. A handwritten signature 'Antonio García' with the dates '1911-1981' is written above measure 35.

Antonio Cruz González

37 *forte* 38 39

4

Antonio Cruz González

37 38 39

van

van

Handwritten signature: *Antonio Hernández*

40 41 42

Handwritten signature: *Antonio Hernández*

40 41 42

Handwritten signature: *Antonio Carlos*

43 44 45

Handwritten signature: *Antonio Carlos*

Handwritten signature: *Antonio Carlos*

43 44 45

Handwritten signature: *Antonio Carlos*

46 FINE *Antonio*

47 48

FINE

FINE

FINE

FINE piano

46 FINE *Antonio*

47 48

FINE

FINE

No quie-ro de Tia-le - jar - me

FINE S

A Tí por siempre mea

B

49 50 51

*Antonio
Cruz*

49 50 51

*Antonio
Cruz*

No quie -ro de Tía - le -jar - me No quie

bra-zo A Tí porsiempremea bra zo A Tí porsiempremea bra zo A Tí porsiem pre

52 53 54 forte

forte

forte

forte

52 53 54 forte

ro de Tía le jar-me No quie ro de Tía le jar - me

mea bra - zo

55 56 57

Antony
Chapman

55 56 57

Antony
Chapman

*Antonio
O. S. E. 2011
Ortiz*

58 59 60

System 1: Measures 58-60. Measures 58 and 59 are empty staves. Measure 60 contains a bass line with notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

*Antonio
O. S. E. 2011
Ortiz*

58 59 60

System 2: Measures 58-60. Measure 58: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; lyrics "El co ra zon estaen" with a square box "S" below. Measure 59: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; lyrics "paz". Measure 60: Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; lyrics "El co ra zon estaen". Bass staff: Measure 58 is empty. Measure 59 has notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1; lyrics "Consin gu lar a le" with a square box "B" below. Measure 60 has notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1; lyrics "grí - a".

Antonio
Quintero
Quintero

61 62 63

Antonio
Quintero
Quintero

61 62 63

paz

Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se

S

Con sin gu lar a le grí a

Ya se van to dos los

B

64 *Quinto* *don?* 65 *forte*

forte

forte

forte

A 2 hasta 47

64 *Quinto* *don?* 65 *forte* *tr*

van A - yes due - los ya se van

ma - les A - yes due - los ya se van

A 2 hasta 47

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

DUETO N° 05

PARTITURA DE CUERDAS

(Violines I,II , Viola y Continuo)

PAGINAS : 067 - 077

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - DUETO N° 5 (3ª ED.)

J.S.BACH

1 *forte* 2 *Andante* 3

Violín I

Violín II *forte staccato sempre*

Viola *forte staccato sempre*

Cont. *forte*



4 5 *Andante* 6



7 8 9

Antonio Guzmán

10 11 12

Antonio Guzmán
piano

piano

piano

piano

*Andante
Crescendo*

13 14 15

*Andante
Crescendo*

16 17 18 forte

19 20 21

*Quelques
Chords
daniz*

This block contains the first system of a musical score, spanning measures 19 to 21. It consists of four staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second staff has a simpler melody with eighth and quarter notes. The third and fourth staves provide harmonic support with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

22 piano 23 24

*Quelques
Chords
daniz*

This block contains the second system of the musical score, spanning measures 22 to 24. It also consists of four staves. The notation is simpler than in the first system, primarily using quarter and eighth notes. The word "piano" is written at the beginning of each staff in the second system. The key signature remains two sharps (F# and C#).

Handwritten note above measure 26: *Andante*
Gottschalk

25 26 27

This block contains the first system of a musical score, spanning measures 25 to 27. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Measure 25 shows a complex melodic line in the first treble staff and a steady bass line in the first bass staff. Measure 26 features a handwritten annotation 'Andante' and 'Gottschalk' above it. Measure 27 continues the melodic development in the upper staves and the bass line.

Handwritten note above measure 29: *Andante*
Gottschalk

28 29 30

This block contains the second system of the musical score, spanning measures 28 to 30. It also consists of four staves (two treble, two bass) in the same key signature. Measure 28 begins with a dense, rapid melodic passage in the first treble staff. Measure 29 continues this rapid passage. Measure 30 shows a change in the first treble staff, with a more spaced-out melodic line, while the other staves continue their respective parts.

Antonio Greenblatt

31 32 33

Handwritten musical score for measures 31-33. The score is written on four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals. A handwritten signature "Antonio Greenblatt" is written above the measures.

Antonio Greenblatt

34 35 36

Handwritten musical score for measures 34-36. The score is written on four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals. A handwritten signature "Antonio Greenblatt" is written above the measures.

Antonio Cruzglanz

37 *forte* 38 39

This block contains the first system of a musical score, spanning measures 37 to 39. It consists of four staves. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes, marked with a 'forte' dynamic. The second staff (treble clef) has a simpler melody with quarter and eighth notes, also marked 'forte'. The third staff (treble clef) continues with a melody of quarter and eighth notes, marked 'forte'. The bottom staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, marked 'forte'. A handwritten signature 'Antonio Cruzglanz' is written above measure 38.

40 41 *Antonio Cruzglanz* 42

This block contains the second system of the musical score, spanning measures 40 to 42. It also consists of four staves. The top staff (treble clef) continues the complex melodic line with beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a melody with quarter and eighth notes. The third staff (treble clef) continues with a melody of quarter and eighth notes. The bottom staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A handwritten signature 'Antonio Cruzglanz' is written above measure 41.

43 44 45

*Antonio
García*

This block contains the musical notation for measures 43, 44, and 45. It is written for four staves in G major (one sharp). Measure 43 features a complex, fast-moving melody in the first staff, while the other staves have simpler accompaniment. Measures 44 and 45 continue the melodic and harmonic development. A handwritten signature "Antonio García" is written above measure 44.

46 47 48

*Antonio
García*

FINE

FINE

FINE

FINE piano

This block contains the musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 has a fast, rhythmic melody in the first staff. Measures 47 and 48 show the continuation of the piece. In measure 47, the word "FINE" is written above the first staff, and "FINE piano" is written above the fourth staff. A handwritten signature "Antonio García" is written above measure 47.

49

50

*Autore
Günther Lenz*

51

Musical score for measures 49-51. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 49 shows a melodic line in the bass staff and a whole rest in the treble staff. Measure 50 shows a melodic line in the bass staff and a whole rest in the treble staff. Measure 51 shows a melodic line in the bass staff and a whole rest in the treble staff.

52

53

*Autore
Günther Lenz*

54 forte

Musical score for measures 52-54. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). Measure 52 shows a whole rest in the treble staff and a melodic line in the bass staff. Measure 53 shows a whole rest in the treble staff and a melodic line in the bass staff. Measure 54 shows a melodic line in the treble staff and a melodic line in the bass staff, both marked *forte*.

55 56 57

Autore: [Signature] 1987

This block contains the musical notation for measures 55, 56, and 57. It is written on four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 55 features a complex, fast-moving melody in the first treble staff, while the other staves have simpler accompaniment. Measures 56 and 57 continue the melodic and harmonic development. A handwritten signature and the year '1987' are written above measure 56.

58 59 60

Autore: [Signature] 1987

This block contains the musical notation for measures 58, 59, and 60. It is written on four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measures 58 and 59 show the first three staves (treble clefs) with whole rests, indicating they are silent. The bass staff continues with a melodic line. Measure 60 shows all four staves with musical notation. A handwritten signature and the year '1987' are written above measure 59.

61 62 63

Antonio
W. S. 2011
donz

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

DUETO Nº 05

PARTITURA DE OBOE Y VOCES

(Soprano y Bajo)

PAGINAS : 079 - 089

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - DUETO N° 5 (3ª ED.)

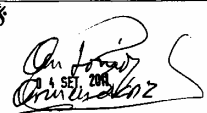
J.S.BACH

1 *forte* 2 3

Oboe

Sopranos

Bajos



Handwritten signature: Antonio Arriaza

4 5 6



Handwritten signature: Antonio Arriaza

Antonio
SET 2011
Arnez d'Arz

7 8 9

10 11 12

Ya se van to-dos los
S

ma - - -
B

Ya se van to-dos los
B

*Quinteto
Orquesta*

13 *tr* **14** *tr* **15**

les A -yes, due- los ya se van

ma - - - les A -yes, due- los ya se

*Quinteto
Orquesta*

16 **17** **18** *forte*

ya se van Ayes Due - los ya se van

van Ya se van Ayes Due los ya se van

19 20 21

Antonio Ruiz
Ortiz

22 23 24 piano

Antonio Ruiz
Ortiz

Ya se van to dos los ma-les A yesdue los ya se

Ya se van to dos los ma-les tan tos ma - les A yesdue los ya se

S **B**

25 26 27

van Ya se van to dos los ma les tan tos ma les A yes due los ya se

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se

28 29 30

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se van Ya se van to dos los

van Ya se van to dos los ma les A yes due los ya se van

31 32 33

Quitar el trillo

ma les A yes due los ya se van Ya - - se van A yes

Ya se van to dos los ma - - - les A yes due los

34 35 36

Quitar el trillo

due los ya se van Ya se van Ay due los ya se

Ya se van Ya se van Ay due los ya se

*Antonio
Ortiz*
SE. 2011

37 38 39

tr tr tr

van van

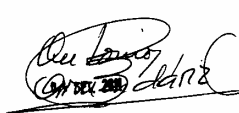
*Antonio
Ortiz*
SE. 2011

40 41 42

49

50

51

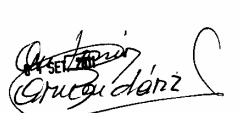


No quie - ro de Tía - le jar - me No quie
 bra - zo A Tí por siem pre mea bra zo A Tí por siem pre mea bra zo A Tí por siem pre

52

53

54 forte



ro de Tía le jar - me No quie ro de Tía le jar - me
 mea bra - zo

55 56 57

*Antonio
Ortiz*

58 59 60

*Antonio
Ortiz*

El co ra zon estaen paz

El co ra zon estaen

Consin gu lar a le gri - a

S

B

Antonio
1951-2011
Gracia

61 62 63

paz

Ya se van to dos los **S**

ma les A yes due los ya se

Con sin gu lar a le grí a

Ya se van to dos los **B**

Antonio
1951-2011
Gracia

64 65 *forte* *tr*

van A - yes due - los ya se

van

ma - les A - yes due - los ya se

van

A 2 hasta 47

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

CORAL FINAL Nº 06

PARTITURA DE DIRECCION

PAGINAS : 091 - 095

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - CORAL FINAL N° 06 (3ª ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Oboe
Violín I

Violín II

Viola

Continuo

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - CORAL FINAL N° 06 (3º ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Sopranos

Contraltos

Tenores

Bajos

A - bre - me Se - ñor las puer- tas De Tu Gra - cia
En to - do lu - gar y tiem- po Tu dul - zu - ra

4 5 6

4 5 6

y dis Bon - dad - fru - tar A - ma - mey da - me va - lor

7 8 9

7 8 9

De se - guir - te sin du - dar A - bra - za - doa

10 11 12

10 11 12

Tus pre - cep - tos Que no Te vuel - vaa ne -

13

Musical score for system 13, measures 1-3. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in G major (one sharp). The first staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The second staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the first two notes. The third staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the first two notes. The fourth staff contains a half note G3, a half note A3, and a half note B3.

13

Musical score for system 13, measures 4-6. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in G major (one sharp). The first staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the first two notes. The second staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the first two notes. The third staff contains a half note G4, a half note A4, and a half note B4, with a slur over the first two notes. The fourth staff contains a half note G3, a half note A3, and a half note B3, with the word "gar" written below the first note.

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

CORAL FINAL Nº 06

PARTITURA DE CUERDAS

(Oboe/Violín I , Violín II , Viola , Continuo)

PAGINAS : 097 - 099

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - CORAL FINAL N° 06 (3ª ED.)

J.S.BACH

1

2

3

Oboe
Violín I

Violín II

Viola

Continuo

1 2 3

Oboe
Violín I

Violín II

Viola

Continuo

4

5

6

4 5 6

7 8 9

Musical score for measures 7, 8, and 9. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in G major. Measure 7 shows a sequence of eighth and quarter notes. Measure 8 features a half note and a quarter note with a fermata. Measure 9 continues the melodic line with eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

10 11 12

Musical score for measures 10, 11, and 12. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in G major. Measure 10 continues the melodic line with eighth and quarter notes. Measure 11 features a half note and a quarter note with a fermata. Measure 12 continues the melodic line with eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

13

A musical score for four staves, measures 13-15. The key signature is one sharp (F#). The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble):** Measure 13: Quarter note F#4. Measure 14: Quarter note F#4. Measure 15: Half note F#4 with a fermata.
- Staff 2 (Treble):** Measure 13: Quarter note F#4. Measure 14: Quarter note A4. Measure 15: Half note F#4 with a fermata. A slur connects the notes in measures 13 and 14.
- Staff 3 (Treble):** Measure 13: Quarter note F#4. Measure 14: Quarter note A4. Measure 15: Half note F#4 with a fermata. A slur connects the notes in measures 13 and 14.
- Staff 4 (Bass):** Measure 13: Quarter note F#3. Measure 14: Quarter note A3. Measure 15: Half note F#3 with a fermata.

CANTATA BWV 032

J . S . BACH

3ª EDICION

CORAL FINAL Nº 06

PARTITURA DE VOCES

(S – A – T – B)

PAGINAS : 101 – 103

DIRECCION - CANTATA BWV 032 - CORAL FINAL N° 06 (3° ED.)

J.S.BACH

1 2 3

Sopranos

Contraltos

Tenores

Bajos

A - bre - me Se - ñor las puer - tas De Tu Gra - cia
En to - do lu - gar y tiem - po Tu dul - zu - ra

4 5 6

y dis - fru - tar Bon - dad A - ma - mey da - me va - lor

7 8 9

De se - guir - te sin du - dar A - bra - za - doa

10 11 12

Tus pre - cep - tos Que no Te vuel - vaa ne -

13

A musical score for four staves, measures 13-14. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Each staff contains a half note in measure 13 and a half note in measure 14, connected by a slur. The notes are: Staff 1 (G4), Staff 2 (A4), Staff 3 (B4), and Staff 4 (G3). The word "gar" is written below the first note of the fourth staff.

gar